

GESTÃO INTEGRADA DO PATRIMÓNIO EM MUSEUS E SALVAGUARDA DO PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL



NUGEP
Núcleo Multidimensional de
Gestão do Património e de
Documentação em Museus



CITCEM
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA



Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



U. PORTO
FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

GESTÃO INTEGRADA DO PATRIMÔNIO EM MUSEUS E SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL - ATAS DO WORKSHOP

VOLUME 1: CONTEXTO PORTUGUÊS

COORDENAÇÃO:

ALICE LUCAS SEMEDO

ALEXANDRE MANUEL RIBEIRO MATOS

ELIZABETE DE CASTRO MENDONÇA

ESTA PUBLICAÇÃO FOI PRODUZIDA EM 2020. O TEXTO QUE AGORA SE APRESENTA RESULTA DO WORKSHOP REALIZADO EM 04 DE DEZEMBRO DE 2018, NA FACULDADE DE LETRAS, DA UNIVERSIDADE DO PORTO (PORTO – PORTUGAL). ESTE EVENTO CIENTÍFICO FOI ORGANIZADO PELO CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA (CITCEM), EM CONJUNTO COM O NÚCLEO MULTIDIMENSIONAL DE GESTÃO DO PATRIMÔNIO E DE DOCUMENTAÇÃO EM MUSEUS, DO DEPARTAMENTO DE ESTUDOS E PROCESSOS MUSEOLÓGICOS E DA ESCOLA DE MUSEOLOGIA, UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (RIO DE JANEIRO – BRASIL).

ISBN 978-85-60672-09-7



NUGEP

Núcleo Multidimensional de
Gestão do Patrimônio e de
Documentação em Museus



CITCEM

CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA



Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



U. PORTO

FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

COORDENAÇÃO E REVISÃO CIENTÍFICA

ALICE LUCAS SEMEDO

ALEXANDRE MANUEL RIBEIRO MATOS

ELIZABETE DE CASTRO MENDONÇA

COMISSÃO ORGANIZADORA

ALICE LUCAS SEMEDO

ALEXANDRE MANUEL RIBEIRO MATOS

CLOTILDES MADALENA DE AVELAR TEIXEIRA

ELIZABETE DE CASTRO MENDONÇA

JULIANA RODRIGUES ALVES

AUTORES

ANA CARVALHO

FILIPA QUATORZE

FILIPE THEMUDO BARATA

JOÃO RIBEIRO DA SILVA

MARTA GUERREIRO

MIGUEL REGO

EDIÇÃO

NUGEP/UNIRIO - NÚCLEO MULTIDIMENSIONAL DE GESTÃO DO PATRIMÔNIO E DE DOCUMENTAÇÃO EM MUSEUS | ESCOLA DE MUSEOLOGIA | DEPARTAMENTO DE ESTUDOS E PROCESSOS MUSEOLÓGICOS | UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (AV. PASTEUR, 458, PRÉDIO CCHS | 22.290-240 - RIO DE JANEIRO, RJ) – BRASIL | NUGEP@UNIRIO.BR

CITCEM – CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR «CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA» (VIA PANORÂMICA, S/N | 4150-564 - PORTO, DISTRITO DO PORTO - PORTUGAL) | CITCEM@LETRAS.UP.PT | DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

LOCAL DE EDIÇÃO

RIO DE JANEIRO

ANO DE EDIÇÃO

2020

ISBN

978-85-60672-09-7

COMPILAÇÃO DAS ATAS

ELIZABETE DE CASTRO MENDONÇA

DESIGN DAS PUBLICAÇÕES

JOYCE MENDES GOMES BARROS

IMAGEM DA CAPA

OLEIRO MIGUEL FONTES A TRABALHAR NA RODA, 2012.

FOTOGRAFIA: JOÃO RIBEIRO DA SILVA © 2012 JOÃO RIBEIRO DA SILVA

COLABORADOR - PRODUÇÃO

JADDY NASCIMENTO PAROVSKY GOMES DE SOUSA

JOYCE MENDES GOMES BARROS

PAULINA APARECIDA MARQUES VIEIRA ALBUQUERQUE

G393 GESTÃO INTEGRADA DO PATRIMÔNIO EM MUSEUS E SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL : ATAS DO WORKSHOP [RECURSO ELETRÔNICO] / COORDENAÇÃO DE ALICE LUCAS SEMEDO, ALEXANDRE MANUEL RIBEIRO MATOS, ELIZABETE DE CASTRO MENDONÇA. — RIO DE JANEIRO : UNIRIO. ESCOLA DE MUSEOLOGIA. DEPARTAMENTO DE ESTUDOS E PROCESSOS MUSEOLÓGICOS. NÚCLEO MULTIDIMENSIONAL DE GESTÃO DO PATRIMÔNIO E DE DOCUMENTAÇÃO EM MUSEUS ; PORTO : UNIVERSIDADE DO PORTO. FACULDADE DE LETRAS. DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÔNIO. CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA, 2020.

1 EBOOK

ISBN: 978-85-60672-09-7

V.1. CONTEXTO PORTUGUÊS-

1. PATRIMÔNIO CULTURAL - ADMINISTRAÇÃO. 2. PATRIMÔNIO CULTURAL - PROTEÇÃO. 3. MUSEUS - ADMINISTRAÇÃO DE COLEÇÕES. 4. PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL. I. SEMEDO, ALICE LUCAS. II. MATOS, ALEXANDRE MANUEL RIBEIRO. III. MENDONÇA, ELIZABETE DE CASTRO. IV. UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. ESCOLA DE MUSEOLOGIA. DEPARTAMENTO DE ESTUDOS E PROCESSOS MUSEOLÓGICOS. NÚCLEO MULTIDIMENSIONAL DE GESTÃO DO PATRIMÔNIO E DE DOCUMENTAÇÃO EM MUSEUS. V. UNIVERSIDADE DO PORTO. FACULDADE DE LETRAS. DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÔNIO. CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

CDD—363.69

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

ELIZABETE DE CASTRO MENDONÇA, ALICE LUCAS SEMEDO E ALEXANDRE MANUEL RIBEIRO MATOS 6

1

REFLEXÕES SOBRE PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL E MUSEUS: DAS POLÍTICAS ÀS PRÁTICAS 13
ANA CARVALHO

2

A LEGISLAÇÃO PORTUGUESA SOBRE PATRIMÓNIO IMATERIAL, O PAPEL DAS COMUNIDADES E A GESTÃO INTEGRADA DOS MUSEUS: CAMINHOS DIVERGENTES? 44
FILIPE THEMUDO BARATA

3

SABER FAZER LOUÇA PRETA DE BISALHÃES É PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL 60
JOÃO RIBEIRO DA SILVA

4

TEATRO DOM ROBERTO: PROBLEMATIZAÇÕES EM TORNO DA SUA SALVAGUARDA 81
MARTA GUERREIRO

5

A FESTA EM HONRA DA NOSSA SENHORA DA PENHA DE FRANÇA: CAMINHOS PARA UMA ABORDAGEM INTEGRADA AO PATRIMÓNIO VISTA ALEGRE 108
FILIPA QUATORZE

6

APONTAMENTOS A PROPÓSITO DE UMA ENTREVISTA A FRANCISCO PEDRO IRIA 129
MIGUEL REGO

APÊNDICE

PROGRAMA DO WORKSHOP «GESTÃO INTEGRADA DO PATRIMÓNIO EM MUSEUS E SALVAGUARDA DO PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL» 152

NOTAS BIOGRÁFICAS 153

Introdução: reflexão sobre Gestão Integrada do Património e Salvaguarda do Património Cultural Imaterial em museus portugueses

Elizabete de Castro Mendonça¹

Alice Semedo²

Alexandre Matos³

Conscientes de que os saberes académico, científico e profissional tendem a ser construídos em espaços de trocas de experiência e reflexões, este livro a propósito da «Gestão Integrada do Património em Museus e Salvaguarda do Património Cultural Imaterial», resulta do trabalho de diversas mãos, baseando-se, essencialmente, no Workshop com o mesmo título, realizado, no dia 04 de dezembro de 2018, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. O evento, promovido de forma conjunta pelo Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória (CITCEM), da referida Faculdade, e pelo Núcleo Multidimensional de Gestão do Património e de Documentação em Museus, do Departamento de Estudos e Processos Museológicos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, relaciona-se profundamente com a investigação de pós-doutoramento de Elizabete de Castro Mendonça.

Este trabalho de investigação, denominado «Documentação em Museu e Salvaguarda do Património Cultural Imaterial: um estudo sobre a contribuição da Gestão Integrada do Património no processo de Democracia Cultural em museus portugueses e brasileiros», foi desenvolvido no período de março de 2017 a março de 2019, sob a orientação de Alice Semedo e Alexandre Matos. Enquadra-se na área da Museologia, do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, e a investigação foi desenvolvida no seio do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura,

1 Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Universidade do Porto (UP).
elizabete.mendonca@unirio.br

2 Universidade do Porto (UP).
semedo.alice@gmail.com

3 Sistemas do Futuro e Universidade do Porto (UP).
alexandre@sistemasfuturo.com

Espaço e Memória» (CITCEM). A investigação teve como principal objetivo analisar as diretrizes para a Documentação de Coleções Musealizadas e para a Documentação de Património Cultural Imaterial (PCI), visando identificar aquelas que se articulam no processo de Gestão Integrada do Património para contribuir em ações de Democracia Cultural em museus responsáveis por programas de salvaguarda de bens imateriais.

Perante o objetivo geral da investigação de pós-doutoramento acima referida, e ciente do papel dos museus como agentes do património cultural e da relevância dos processos de documentação e inventariação para a gestão da cultura, o evento científico, e esta publicação, configuraram-se como uma possibilidade de reunir reflexões de investigadores e profissionais que atuam em atividades museais de valorização das referências culturais imateriais portuguesas e/ou de vinculação com os processos de inventariação que resultaram em inscrições de referências culturais na Lista de Património Cultural Imaterial que Necessita de Salvaguarda Urgente, da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) ou no Inventário Nacional de Património Cultural Imaterial (INPCI), em Portugal, incluindo-os na categoria de património cultural. Neste contexto, o workshop e o livro passaram a ter como finalidade refletir sobre um tema que carece ainda de exploração: a relação entre o Museu e o PCI no que diz respeito à Gestão Integrada do Património no âmbito das políticas públicas.

Esta discussão revela-se fundamental porque, apesar dos problemas relativos à gestão de coleções em museus permearem os atuais debates sobre Musealização e Políticas Culturais para a área de Museus, as reflexões ainda se encontram, na sua maioria, focadas nas «coleções materiais» (ou na materialidade das coleções e subjacente dicotomia material /imaterial) das quais os museus são efetivamente responsáveis legais. Todavia, neste contexto, no seu conjunto, os autores dos textos demonstram bem a necessidade e relevância de tornar mais presente este tema nas discussões académicas, institucionais e socioculturais. Esta lacuna torna-se ainda mais evidente quando se pensa na gestão integrada do património e na proposição de ações conjugadas nas áreas de políticas

culturais que relacionem os segmentos de museus e o património imaterial, no que diz respeito aos procedimentos de documentação. Estes dados indicam a importância da reflexão sobre temas que visem:

1. colaborar na identificação do papel dos museus, da Museologia e dos processos de musealização (em especial da documentação e da gestão integrada do património) no cenário das políticas públicas nacionais para bens culturais de natureza imaterial;
2. constituir um momento de reflexão dialógica que interpele as experiências das instituições museais no que concerne a documentação e a gestão do património em programas de salvaguarda do PCI;
3. explicitar desafios e perspetivas relativos à Gestão Integrada do Património no âmbito das políticas públicas de museus e do PCI;
4. especificar os desafios e as perspetivas de documentação do PCI realizadas por museus responsáveis por inventários e planos de salvaguarda em Portugal;
5. indicar os desafios e potencialidades da relação PCI e museus como instrumento de mudança social, política e económica.

No momento em que se completam 15 anos da Convenção do Património Cultural Imaterial (UNESCO, 2003) e quase 10 anos do Inventário Nacional de Património Cultural Imaterial - INPCI (Portugal, 2009), estas proposições tornam-se ainda mais relevantes. O distanciamento de uma década permite análises qualitativas sobre o contexto das políticas públicas direcionadas ao património imaterial português, a relação destas políticas com os museus e, até mesmo, as suas relações com as políticas implementadas pela UNESCO.

Debater estes assuntos é sempre desafiador e pensamos que apoia a problematização dessas questões tão relevantes como a finalidade das ações museais e patrimoniais – em especial, a organização e disseminação da informação, no âmbito dos museus, sobre o património cultural, neste caso o

imaterial – e como cada procedimento de musealização e de patrimonialização é propulsora de mudança social.

O evento foi dividido em duas sessões temáticas, a saber: 1. Museu, inventário, classificação e salvaguarda do Património Cultural Imaterial: experiências em Portugal; 2. Gestão Integrada do Património: desafios e perspectivas em programas de salvaguarda do PCI em Portugal.

A primeira sessão, mediada por Alice Semedo, abordou experiências portuguesas na relação museus e processos de inventariação, classificação e salvaguarda do PCI. Participaram como palestrantes os museólogos João Ribeiro e Marta Guerreiro e o arqueólogo Miguel Rego. O primeiro é Chefe da Divisão de Promoção e Dinamização Cultural da Direção Regional de Cultura do Norte e coordenou a equipa responsável pela inscrição do «Processo de Confeção da Louça Preta de Bisalhães» no INPCI e na Lista de Património Cultural Imaterial que Necessita de Salvaguarda Urgente, da UNESCO. A segunda é responsável pelo Centro de Documentação e Investigação e instruiu o processo de inscrição do Teatro Dom Roberto no INPCI. O terceiro é membro fundador e coordenador da Rede de Museus Rurais do Sul.

Na segunda sessão, mediada por Alexandre Matos, a arqueóloga Alexandra Lima e o antropólogo Paulo Lima abordaram experiências que podem ajudar a pensar criticamente sobre as possibilidades e os desafios para a Gestão Integrada do Património. A primeira é Chefe da Divisão de Património Cultural na Câmara Municipal do Porto e mentora do projeto «Arquivo de Memória». O segundo atuou ou atua na coordenação de diversas solicitações de inscrição de bens imateriais portugueses nas listas da UNESCO, nomeadamente as candidaturas do Cante Alentejano à Lista Representativa do PCI da Humanidade e da Fabricação de Chocalhos à Lista de PCI que necessita de medidas urgentes de salvaguarda.

Este livro, no entanto, ganhou forma e consolidou-se a partir de textos de dois palestrantes, João Ribeiro e Marta Guerreiro, uma entrevista comentada pelo palestrante Miguel Rego e três artigos de convidados, o professor Filipe

Themudo Barata, a museóloga Ana Carvalho e a historiadora Filipa Quatorze. Os três convidados, assim como os palestrantes, apresentam um percurso académico e/ou profissional consistente com os temas propostos para o workshop. Filipe Barata é responsável da Cátedra UNESCO em Património Imaterial da Universidade de Évora; Ana Carvalho é integrante da equipa da Cátedra UNESCO em Património Imaterial da Universidade de Évora e estuda as implicações da Convenção de 2003 na política nacional portuguesa; e Filipa Quatorze é Coordenadora do Museu Vista Alegre e responsável pelo processo de classificação da Festa em Honra a Nossa Senhora da Penha de França no INPCI.

O primeiro texto, intitulado «Reflexões sobre património cultural imaterial e museus: das políticas às práticas», da museóloga Ana Carvalho, analisa a relação PCI - museu e os desafios para implementação da participação ativa das comunidades na gestão e salvaguarda do património cultural imaterial.

O texto «A legislação portuguesa sobre património imaterial, o papel das comunidades e a gestão integrada dos museus: caminhos divergentes?», da autoria do professor Filipe Barata Themudo, sob a perspectiva de análise das legislações portuguesas sobre as políticas públicas direcionadas ao Património Cultural Imaterial em contraponto a Convenção de 2003 da UNESCO, aborda a operacionalidade do sistema MatrizPCI, os processos de inventário disponíveis para consulta neste sistema e o papel atribuído à participação efetiva das comunidades e dos museus (com foco na gestão integrada) no quadro legal e das práticas vigentes de inventariação e salvaguarda.

João Ribeiro da Silva, no seu texto «Saber fazer Louça Preta de Bisalhães é Património Cultural Imaterial», apresenta o bem registrado «Louça Preta de Bisalhães» e historiciza o processo de inventariação e inclusão no INPCI e na lista da UNESCO, detalhando o papel dos museus municipais de Vila Real.

No quarto capítulo - «Teatro Dom Roberto: problematizações em torno da sua salvaguarda» -, a autora Marta Branco Guerreiro analisa as problemáticas dos processos de inventariação, inscrição no INPCI e salvaguarda do Teatro Dom

Roberto, capitaneado pelo Museu da Marioneta, estabelecendo um enfoque na reflexão sobre o papel do Museu e as suas possibilidades e limitações na proteção do património intangível.

No quinto capítulo, denominado «A festa em Honra da Nossa Senhora da Penha de França: caminhos para uma abordagem integrada ao património Vista Alegre», sob o prisma da evolução do conceito de património cultural e industrial, Filipa Quatorze analisa as motivações e orientações que nortearam o processo de inclusão da Festa em Honra da Nossa Senhora da Penha de França no INPCI. Demonstra assim: 1. como as mudanças teóricas globais têm impacto na dimensão prática de uma instituição museológica, no caso em questão o Museu Vista Alegre; 2. o papel deste Museu na identificação, salvaguarda e interpretação indissociável do património material e imaterial; 3. a experiência de abordar a Festa como elemento de gestão integrada ao património que viabilize ações colaborativas com as comunidades.

No último capítulo, - «Apontamentos a propósito de uma entrevista a Francisco Pedro Iria» -, Miguel Rego brinda-nos com uma entrevista comentada a Francisco Iria. Nela é importante perceber que o trabalho de um museu deve também centrar-se na recolha de histórias de vida.

Desta forma, cada capítulo que integra esta publicação resulta de esforços de professores, investigadores e profissionais de distintas áreas do conhecimento (Museologia, História, Antropologia, Arqueologia, entre outras) que atuam diretamente sobre a temática. O objetivo da compilação destes textos não é apresentar respostas pragmáticas, mas sim apontar problemas, desafios, tensões e perspetivas que possibilitem a análise sobre o papel do museu e das áreas de conhecimento que diretamente o utilizam como objeto de estudo, bem como a sua inserção nos debates e metas vinculadas às políticas públicas para a área da cultura e dos direitos básicos dos cidadãos no que se refere à tutela e gestão de referências e patrimónios culturais.

Assim, neste contexto reflexivo, a publicação deste livro torna-se um esforço para contribuir para a formação não só dos estudantes e ouvintes que

tiveram a oportunidade de participar do evento, mas também para colaborar na consolidação do campo de conhecimento da «Museologia», no que se refere à Gestão Integrada de bens musealizados e bens imateriais. É também, em última instância, uma reflexão sobre que profissional e que perfis queremos desenvolver. É uma contribuição para o estímulo à reflexão académica sobre os museus, o património imaterial e a Museologia, estabelecendo redes de trabalho e espaços de debate.

É importante destacar o nosso agradecimento ao Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto que acolheu a investigação, ao Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», que financiou o Workshop, à Comissão Organizadora (nas pessoas de Clotildes Madalena de Avelar Teixeira e Juliana Rodrigues Alves), aos Colaboradores que atuaram na produção do evento (Paulo Victor Catharino Gitsin e Heide Roviene Santana dos Santos), às Colaboradoras que atuaram na produção desta publicação (Jaddy Nascimento Parovszky Gomes de Sousa, Joyce Mendes Gomes Barros e Paulina Aparecida Marques Vieira Albuquerque) e os colaboradores que ajudaram em ações pontuais (Virgílio Luiz Gonzaga Júnior e Luísa Melo). O evento e a publicação não teriam sido possíveis sem este acolhimento e apoio. O agradecimento estende-se aos autores, pela disponibilidade para exporem ideias e revelarem experiências que contribuem para o debate sobre a temática, e pela confiança que garantiu o êxito da publicação.

Por fim, destacamos que optamos em manter a ortografia de português de Portugal, bem como seguir as Normas Técnicas da Associação Americana de Psicologia. Estas escolhas devem-se por respeito as contribuições originais dos autores desta publicação.

Reflexões sobre património cultural imaterial e museus: das políticas às práticas

Ana Carvalho⁴

Resumo: «Património imaterial» tornou-se uma expressão recorrente, interpelada nos mais diversos fóruns, da academia ao campo profissional dos museus e do património. Em parte, este enfoque resulta da visibilidade que a *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial* de 2003 da UNESCO alcançou, chamando a atenção para a necessidade de valorizar um património vivo, em constante adaptação, que faz parte da identidade dos grupos e das comunidades, e que é transmitido de geração em geração. A participação das comunidades na gestão e salvaguarda do património cultural imaterial é central na Convenção de 2003, mas permanece como um dos principais desafios na sua implementação. Neste capítulo reflete-se sobre o papel dos museus, como uma das organizações interpeladas a actuar neste campo. Neste contexto analisamos o papel da participação, paradigma actual no mundo dos museus, estabelecendo uma ligação com a salvaguarda do PCI. Consideramos, ainda, as políticas públicas para o PCI no caso português e o lugar dos museus. Colocamos em análise vários aspectos que se interligam com este tópico (das políticas, à crise, às tecnologias digitais), contribuindo para perspectivar os desafios que os museus portugueses enfrentam para se redefinirem e actuarem no âmbito da salvaguarda do PCI.

Palavras-chave: Património Cultural Imaterial, Políticas património, Museu, Convenção 2003, UNESCO, ICOM, Museologia, Participação, Comunidades

Abstract: «Intangible heritage» has become a buzzword nowadays, echoing in

⁴ Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades (CIDEHUS) da Universidade de Évora.
ana.alexandra.carvalho@gmail.com

several forums, ranging from academy to the professional field of museums and heritage. In part, this focus is due to the visibility of the UNESCO Convention for the Safeguarding of Intangible Heritage (2003), which called international attention to the need of giving awareness to a living heritage, in constant modification, that is part of the identity of communities, groups and individuals, and is transmitted from generation to generation. The participation of communities in managing and safeguarding Intangible Cultural Heritage (ICH) is a central aspect of the 2003 Convention, but insofar the most challenging aspect of this international framework. In this chapter we reflect on the role of museums as one of the organizations urged to act in this field. In this context we analyze the role of participation – a current paradigm in the world of museums – making a link with ICH safeguarding. We also consider the framework of public policies for ICH in the Portuguese context and the role given to museums. In this analysis we also focus on several interconnected aspects (from policies, to the financial crisis, to digital technologies), putting into perspective the challenges facing Portuguese museums when it comes to redefining themselves and actively engage in ICH safeguarding.

Keywords: Intangible Cultural Heritage; Heritage policies, Museum, 2003 Convention, UNESCO, ICOM, Museology , Participation, Communities

Porque falamos hoje de PCI?

«Património imaterial» tornou-se uma expressão recorrente, interpelada nos mais diversos fóruns, da academia ao campo profissional dos museus e do património.⁵ Em parte, este enfoque resulta da visibilidade que a *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial* (daqui em diante *Convenção de 2003*) alcançou. Adoptada pela UNESCO em 2003, a *Convenção* trouxe um novo conceito operativo – o «Património Cultural Imaterial» (PCI)⁶ –, chamando a atenção para a necessidade de valorizar um património vivo, em constante adaptação, que faz parte da identidade dos grupos e das comunidades, e que é transmitido de geração em geração.

Não se ignora o papel e o impacto que a *Convenção de 2003* tem tido, nomeadamente no desencadear do debate à escala internacional em torno do PCI e da sua salvaguarda (AKAGAWA & SMITH, 2019). A sua entrada em vigor acontece em 2006 e a publicação de listas do PCI da Humanidade começa em 2008. A reacção à *Convenção de 2003* fica patente no número significativo de inscrições nas listas, principalmente no que se refere à Lista Representativa. Actualmente, estão inscritos 429 elementos na Lista Representativa, 59 elementos na Lista de Salvaguarda Urgente e 20 elementos no Registo de Boas Práticas de Salvaguarda (UNESCO, 2019a). Além disso, são 178 os Estados Parte que já assinaram a *Convenção de 2003* (UNESCO, 2019b). Estes dados são reveladores de uma ampla aceitação da *Convenção*. Ao assinar a *Convenção de*

5 O trabalho de investigação do qual resulta este capítulo é financiado por fundos nacionais portugueses, por via da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) através do COMPETE 2020 – Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI) e PT2020, no âmbito do projecto UID/HIS/00057/2019. A autora tem o apoio de uma bolsa de pós-doutoramento (SFRH/BPD/111944/2015) da FCT.

6 De acordo com a *Convenção de 2003*, «entende-se por «património cultural imaterial» as práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões – bem como os instrumentos, objectos, artefactos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, os grupos e, sendo o caso, os indivíduos reconhecem como fazendo parte integrante do seu património cultural. Esse património cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio, da sua interacção com a natureza e da sua história, incutindo-lhes um sentimento de identidade e de continuidade [...]» (UNESCO, 2003, Artigo 2.º).

2003, os Estados Parte assumem o compromisso da sua implementação nos respectivos contextos nacionais, adaptar políticas, procedimentos e sistemas de gestão do património de modo a incluir princípios e entendimentos sobre PCI, assim como a centralidade da participação das comunidades e grupos como elemento-chave nos processos de salvaguarda. Daqui têm resultado novos discursos, políticas e práticas que, por sua vez, têm contribuído para repensar a forma como o PCI é entendido (AKAGAWA & SMITH, 2019). Neste sentido, podemos afirmar que há um antes e um depois com a Convenção de 2003.

Portugal está entre os países que, ao ratificar a Convenção em 2008, desencadeou um novo quadro de políticas e governança centradas no PCI, traduzindo, em grande medida, os princípios e as orientações da Convenção de 2003. Um novo enquadramento legislativo foi produzido (de 2009 em diante), definindo procedimentos e mecanismos para assegurar a identificação e salvaguarda do PCI, incluindo a definição de organismos responsáveis pela interpretação e implementação destas políticas, tema que retomaremos mais adiante.

A Convenção de 2003 tem sido um objecto de estudo em si mesma, através de abundantes análises acerca da sua génese e desenvolvimento, quanto aos seus objectivos, princípios e conceitos subjacentes, quanto às inovações, contradições e limitações, assim como quanto às suas implicações teóricas e práticas (SMITH & AKAGAWA, 2009; LIRA & AMOÊDA, 2010; BORTOLOTTO *et al.*, 2011; CARVALHO, 2011; STEFANO *et al.*, 2012; BENDIX *et al.*, 2012; ADELL *et al.*, 2015; DAVIS & STEFANO, 2017, entre outros). Por sua vez, a implementação da Convenção continua a suscitar negociações a vários níveis. Por um lado, através dos mecanismos previstos, com a subsequente actualização e evolução das Directrizes Operativas que orientam a sua aplicação (2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018), mas também num quadro de avaliação e monitorização promovido pela UNESCO (2013). Por outro lado, acresce a reflexão em torno da análise de estudos de caso que analisam o impacto da implementação da Convenção em diferentes contextos nacionais, destacando as complexidades e os desafios inerentes a estes processos (RUGGLES &

SILVERMAN, 2009; ADELL *et al.*, 2015; FOSTER & GILMAN, 2015; BORTOLOTTI, 2019).

A constatação da diversidade de abordagens identificadas quanto à aplicação da Convenção de 2003, atendendo a diferentes geometrias e tradições (BENDIX *et al.*, 2012) fundamenta a necessidade de análises comparativas continuadas que permitam a compreensão dos processos em curso. Daqui ressalta a relevância deste livro, colocando em evidência as experiências, quer do Brasil, quer de Portugal, nomeadamente no que concerne aos museus, enquanto actores intervenientes na salvaguarda do PCI.

PCI e museus

Os museus estão entre as organizações culturais que, com frequência, se incluem, de forma mais ou menos evidente, na discussão sobre a salvaguarda do PCI.⁷

No campo profissional, interpelado para a discussão encetada pela UNESCO, também o Conselho Internacional de Museus (ICOM) foi chamado a participar, reconhecendo a importância e o papel dos museus na valorização do PCI. Nesse sentido, a expressão «património imaterial» foi, ao longo dos últimos anos⁸, entrando paulatinamente na agenda e no léxico do ICOM através de Declarações, Cartas, documentos de trabalho e orientações várias, incluindo a revisão da definição de museu em 2007, que passou a incluir a referência ao imaterial (CARVALHO, 2011).⁹ No âmbito do ICOM, esta continua a ser uma temática em análise, como revela a criação, em curso, de um grupo internacional

⁷ Neste ponto subentende-se uma responsabilidade partilhada com outras organizações que trabalham no âmbito do património, nomeadamente as instituições ligadas à memória (bibliotecas, arquivos, entre outras).

⁸ A relação do ICOM com o PCI fica patente de forma mais concreta e principalmente a partir de 2002, com a Carta de Shanghai, que sublinhou a importância de abordagens interdisciplinares e integradas ao património e às colecções, atendendo a uma maior articulação entre a dimensão material e imaterial, incluindo a colaboração com as comunidades (CARVALHO, 2011).

⁹ Sobre o agenciamento do ICOM em prol da salvaguarda do PCI, é de notar que este organismo faz parte, desde 2018, das ONGs acreditadas pelo Comité Intergovernamental para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial da Convenção de 2003, por parte da França (UNESCO, 2019c).

para o património cultural imaterial com vista à definição de orientações gerais sobre o papel que os museus podem ter no campo da salvaguarda do PCI, nomeadamente com a contribuição das comunidades detentoras deste património (ICOM, 2017).¹⁰

A relevância da apropriação dos museus relativamente ao campo do PCI é aparentemente evidente. De forma pragmática e prospectiva, os museus têm como objecto o património (material e imaterial), reflectem a identidade e a memória colectiva, lidam com o passado e com o presente, e podem perspectivar o futuro. Além disso, os museus são espaços de conhecimento, onde se celebra a diversidade cultural: são lugares de encontro e de diálogo. Os museus têm também uma função educativa e social. Neste sentido, a valorização e transmissão do PCI dilui-se na própria noção, objecto e actuação dos museus. Por outras palavras, a relevância do papel dos museus na salvaguarda do PCI encontra-se plasmada nas funções que os museus desenvolvem na sociedade: preservação, investigação, educação, interpretação e comunicação. Além disso, está em consonância com a redefinição da noção de património e com o seu alargamento, que por sua vez perspectiva a diversificação do objecto dos museus, e nesse sentido implicando fronteiras mais permeáveis e fluidas (BERGERON, 2016). Pese embora, o optimismo (e simplificação) aqui encapsulados, não se ignoram os desafios implícitos, desde logo relativos à forma como cada museu se posiciona enquanto projecto cultural¹¹ junto dos grupos e comunidades que pretende representar e envolver, não obstante a disponibilidade em termos de recursos e competências para o fazer (CARVALHO, 2011).

Por outro lado, a necessidade de criar novas abordagens face a formatos mais tradicionais mais circunscritos à identificação deste património em

¹⁰ É de notar ainda, em 2014, a criação de um grupo de trabalho dedicado especialmente à documentação do PCI no seio do CIDOC (Comité Internacional do ICOM para a Documentação). A iniciativa evidencia a importância de repensar a documentação em museus, redefinindo orientações e formatos ajustados às exigências do PCI. <http://network.icom.museum/cidoc/working-groups/ich/> (consultado Março 14, 2019).

¹¹ Projecto cultural é neste contexto entendido de acordo com Vale, que defende a ideia de projecto cultural como uma «ferramenta participativa de desenvolvimento» definidora da vocação do museu, da sua missão, objectivos, papel cultural, social e económico, e como elemento estruturante da programação museológica nas suas diferentes áreas (VALE, 2014: 35).

inventários e catálogos, que sob pena de serem entendidos como um fim em si mesmos, contribuam, porventura, apenas para a cristalização de materialidades, mas em dissonância com o carácter dinâmico do PCI assinalado pela Convenção de 2003. E nesse sentido torna-se necessário não só repensar o papel dos museus, mas também rever competências e práticas que melhor se adequem à salvaguarda de um património vivo (KURIN, 2004). Não havendo nem sendo desejável uma leitura prescritiva da actuação dos museus, isto é um receituário que sirva a todos, há, no entanto, necessidade de aprofundar a reflexão e a partilha sobre novas abordagens e práticas neste campo, premissa que, aliás, fundamenta o desenvolvimento do projecto em curso - *Intangible Cultural Heritage & Museums* (2017-2020)¹² no contexto europeu.

Sendo este um sector, onde se reconhece o seu formato instável e em constante mutação é expectável que continue a transformar-se para fazer face às necessidades da sociedade do séc. XXI (MAIRESSE, 2016).¹³ Neste ponto, sublinhamos a capacidade dos museus de se redefinirem e transformarem também em relação aos desafios relacionados com a salvaguarda do PCI.

O lugar central da participação: da inovação à operacionalização

Uma das mudanças de paradigma assinaladas pela Convenção de 2003 consiste na centralidade das comunidades (e grupos e indivíduos) no processo de identificação e salvaguarda do seu património. No âmbito da legislação internacional sobre património cultural, esta é a primeira vez que se formaliza de forma explícita e se reconhece o envolvimento das comunidades como elemento estruturante dos processos de salvaguarda (BLAKE, 2019). De certa forma, esta abordagem vem contrariar uma tradição em que cabia exclusivamente ao especialista (seja este o antropólogo, o conservador de museu, ou outro) a

¹² <https://www.ichandmuseums.eu/en> (consultado em Março 14, 2019).

¹³ Veja-se ainda Janes e Sandell (2019), uma das mais recentes publicações a reclamar um maior ativismo dos museus na sociedade do séc. XXI, nomeadamente os desafios que se prendem com as desigualdades, as injustiças e as questões ambientais.

protecção do património, e às comunidades um papel passivo no processo, que geralmente não ultrapassava a consulta. Questões como – quem participa, e de que forma as comunidades que vivem este património são beneficiadas com as abordagens de salvaguarda? – passaram a ser elementos fundamentais nestes processos, pelo menos de acordo com o quadro gizado pela Convenção de 2003. No entanto, a operacionalização destas abordagens para os países que têm vindo a implementar a Convenção de 2003 permanece um dos grandes desafios, patente a vários níveis: nos inventários, nos projectos e programas de salvaguarda e na preparação de candidaturas às Listas (UNESCO, 2013).

No caso do desenvolvimento dos chamados «inventários participativos» que têm emergido nos últimos anos, porventura, uma das consequências mais visíveis da Convenção, nem sempre é evidente de que forma é operacionalizada a participação das comunidades nestes processos (SOUSA, 2017).¹⁴ Significa que se terá avançado na direcção de um novo modelo de gestão do património, mas a sua implementação constitui para muitos dos envolvidos uma novidade, sejam especialistas ou não-especialistas, o que traz uma complexidade acrescida do ponto de vista da sua exequibilidade nos moldes a que se propõe. Por outro lado, também não é perceptível, através do enquadramento proposto pela Convenção de 2003 uma definição do conceito de participação e em que moldes se pode concretizar. A ausência deste aprofundamento leva, na nossa opinião, a apropriações muito díspares e a mal entendidos acerca do envolvimento de grupos e/ou comunidades nestes processos.

Participação e museus: um «novo» paradigma?

¹⁴ Um estudo recente (SOUSA, 2017) identificou 158 inventários de PCI disponíveis na Internet em acesso aberto, a partir de uma amostra de 198 Estados Parte que assinaram a Convenção de 2003 (onde se inclui Portugal e o Brasil). A maioria dos inventários identificados foram lançados após o processo de ratificação de cada país, sendo que 75% destes inventários foram promovidos por organizações nacionais governamentais (SOUSA, 2017). Quanto à participação das comunidades, apenas 14% dos inventários mapeados «anunciam o carácter colaborativo do processo de inventariação e apelam à participação direta dos praticantes das expressões culturais, das instituições locais, outros atores envolvidos e da população em geral» (SOUSA, 2017: 8).

Para além da novidade que a participação preconiza no contexto das políticas públicas para o património, nomeadamente no que concerne às abordagens à salvaguarda do PCI, a participação, numa leitura mais alargada, é um tema que há algumas décadas suscita a atenção, quer de profissionais, quer de académicos no campo dos museus.¹⁵ Merece, por essa razão, uma nota de contexto sobre como a participação tem sido perspectivada nos museus, a sua filiação na história recente dos museus, assim como a sua relevância e os desafios com que se defronta.

A promoção da participação entendida como forma de alcançar um maior envolvimento de pessoas, grupos e comunidades nos museus enquadra-se num contexto mais alargado de democratização do acesso à cultura e de um entendimento sobre o papel social dos museus e da sua relevância na sociedade.

A história mais recente dos museus tem sido marcada por uma mudança de paradigma que assinala a transformação dos museus, enquanto instituições elitistas e exclusivas para instituições ao serviço de diferentes públicos e/ou comunidades (ANDERSON, 2004). Actualmente, são vários os exemplos de museus que desenvolvem práticas numa perspectiva socialmente responsável e activa no contexto em que se inserem, assumindo o compromisso de se tornarem mais acessíveis, inclusivos e participativos em resposta às necessidades e interesses de um leque diverso de públicos (CARVALHO, 2016b).

Antecedentes da participação nos museus

Mas de onde vem, no caso dos museus, a «vaga participativa»? Na história da museologia, os antecedentes quanto à emergência da participação e do envolvimento de grupos e comunidades recua à década de 1970. O protagonismo de movimentos como a *nova museologia*, liderado por profissionais de museus, desafiou os museus à auto-reflexão, a intervir mais na sociedade e a

¹⁵ A participação é, aliás, um tema transversal no sector da cultura. A este propósito veja-se Carvalho (2016a).

repensar fronteiras de actuação. Com origem em França, e depois com projecção internacional, o então movimento para uma nova museologia surgiu na defesa da função social dos museus¹⁶, da interdisciplinaridade, da valorização do património ao serviço do desenvolvimento local, implicando, por sua vez, o envolvimento dos grupos e/ ou comunidades (DESVALLÉES & MAIRESSE, 2013). Foi nesse contexto que se emblematicizaram museus e um corpus de experiências em diferentes geografias, como por exemplo: o Museu de Anacostia, em Washington (1967), a Casa del Museo, no México (1973), o Ecomuseu do Creusot, em França (1972), o Ecomuseu de Haute-Beauce, no Quebec (1978), entre outros. Nestas experiências reclamava-se uma alternativa ao museu tradicional, que se considerava estar demasiado centrado nas colecções e, de certo modo, de costas voltadas para a sociedade. Não se pode esquecer que este movimento foi coincidente com um período de crise, de forte contestação e consciência social no sentido de uma maior democratização da cultura, com repercussões nas décadas seguintes. Como esclarece Lorente (2003), a ideia de uma nova museologia não era casuística, atendendo a que surgiam outros movimentos contemporâneos como a *nouvelle histoire* de Braudel, o *nouveau roman* de Alain Robbe-Griller, e a *nouvelle vague* no cinema de Godard e Truffaut, no contexto da procura de novos modelos políticos, sociais e culturais. Com efeito, também se sentiu a influência deste e de outros movimentos de ideias que renovaram a museologia portuguesa nas décadas de 1970, 1980 e 1990 (cf. CAMACHO, 1999; FILIPE, 2000). Note-se que em Portugal, em alguns círculos de profissionais e académicos, ainda hoje se reivindicam os princípios e valores que estiveram na génese da nova museologia, embora usando outras expressões e sentidos adaptados à realidade actual, como é o caso da sociomuseologia (CARVALHO, 2015).

No campo do PCI, por exemplo, vários autores identificam as potencialidades dos valores defendidos pela nova museologia como aplicáveis às

¹⁶ Neste âmbito merece particular destaque a Declaração de Santiago do Chile (1972), documento histórico que à época reivindicava uma função social para os museus. Aliás, a Declaração de Santiago do Chile continua a suscitar olhares renovados quer no Brasil (cf. JUNIOR, TRAMPE & SANTOS, 2012), quer no contexto internacional, nomeadamente através da Recomendação Relativa à Protecção e Promoção dos Museus e das Colecções, da sua Diversidade e do seu Papel na Sociedade (UNESCO, 2015), na qual a função social dos museus saiu reforçada.

exigências do paradigma actual da salvaguarda deste património em contexto museológico (JADÉ, 2005; BOYLAN, 2006; STEFANO & CORSANE, 2010; entre outros).

Participação: uma tendência global e promissora

Actualmente, a participação configura um aspecto promissor nas práticas museológicas, sendo considerada uma das grandes tendências no mundo dos museus (MENSCH & MEIJER-VAN MENSCH, 2011; FILIPE & CAMACHO, 2018, entre outros). Entendemos que o interesse que suscita tem ultrapassado em larga medida as experiências no domínio da nova museologia, no sentido da sua aplicação restrita a ecomuseus, museus de sociedade ou museus de comunidade ou comunitários. Neste sentido, a participação como processo poderá potencialmente ser aplicada a qualquer escala e tipologia de museu (SIMON, 2010).

A relevância do tema fica igualmente demonstrada com a aprovação, em 2015, da Recomendação Relativa à Protecção e Promoção dos Museus e das Colecções, da sua Diversidade e do seu Papel na Sociedade (UNESCO, 2015). Este documento de abrangência internacional não só advoga a participação e o envolvimento de diferentes grupos e/ou comunidades no desenvolvimento das principais funções museológicas (preservação, investigação, educação e comunicação), como apela à criação de políticas inclusivas de captação e formação de novos públicos.

Esta reconfiguração das práticas museológicas aponta também para uma mudança de paradigma que pressupõe um papel distinto para os públicos. Se envolvidos num processo de participação, os públicos deixam de ser entendidos apenas como visitantes, enquanto consumidores passivos, para passarem a ser percebidos como co-criadores, o que significa que poderão assumir o papel de protagonistas no processo de criação, decisão e disseminação de novos discursos e práticas museológicas (KREPS, 2009). Neste contexto, significa a

passagem de um modelo assente no desenvolvimento do acesso, a partir do qual se promove a acessibilidade a um público mais alargado até aí excluído do usufruto de um património comum, para um modelo assente na inclusão cultural que reconhece aos indivíduos um papel na negociação e na produção de conhecimentos (BODO, 2009). Trata-se da transformação do propósito da actividade museológica, de algo que é planeado «para» um determinado público, grupo ou comunidade, para algo que é planeado «com». Perspectiva-se, portanto, a partilha da autoridade e da responsabilidade.

Museus e participação, mas para quê?

São várias as razões - e, não raras vezes, estão interligadas - que levam os museus a estabelecer parcerias com outros actores e a envolver diferentes públicos e/ou comunidades em diferentes áreas de actuação (das áreas de maior visibilidade da programação museológica, como as exposições, a áreas mais reservadas - colecções, inventário, documentação -, à gestão de espaços, à internet e redes sociais). Desde logo, a importância de se manterem relevantes, de se afirmarem ao serviço da sociedade, de encontrarem a sua sustentabilidade social, económica e cultural.

Por outro lado, a constatação de que o discurso museológico não se resume a uma só voz, neutra e autoritária. Um discurso multivocal que introduza diferentes leituras, perspectivas e interpretações é, em teoria, mais próximo da realidade que se pretende representar, logo do visitante, diríamos nós. Verifica-se, assim, uma maior valorização dos saberes que estão fora do museu, residem nas pessoas, nos grupos e nas comunidades. Não significa que se deixe de valorizar o rigor do conhecimento científico, mas reconhece-se o valor de outros saberes empíricos para o enriquecimento do discurso, reconhece-se a sua complementaridade. Porém, não se trata apenas de uma questão de representação, mas também de melhor envolver, cativar. Não será ao acaso o facto de os museus começarem a apostar cada vez mais numa dimensão mais

emotiva, que fica patente na construção de narrativas que incluem formatos com um perfil mais biográfico, através do vídeo e de outros registos menos formais (PEARCE, 2013), mostrando a importância da individualização, da humanização e de uma abordagem mais afectiva.

Desafios à participação

Em Portugal faltam-nos dados para melhor analisar o alcance de algumas das iniciativas que vão sendo desenvolvidas no âmbito de projectos participativos em museus, em parte devido à falta de uma avaliação mais sistemática e reflexiva acerca dos mesmos. No Reino Unido, por exemplo, um estudo realizado a partir de um grupo de museus com experiência em projetos participativos também veio confirmar a ausência de processos auto-reflexivos (e que incluíssem todos os parceiros) que permitam a capitalização efectiva dos aspectos positivos e menos positivos na definição de programas subsequentes (LYNCH, 2015).

Com efeito, os projectos participativos ainda ocupam um papel marginal nas práticas museológicas, apesar de constituírem um aspecto promissor. Nesse sentido, subsistem desafios a ultrapassar e que se prendem com a necessidade de mudanças organizacionais (estruturantes) na forma como os museus atuam para que se efective o paradigma da participação de modo mais sistemático e consequente. Atendendo a que também a salvaguarda do PCI se estrutura em torno do paradigma da participação, é útil uma leitura alargada sobre os principais desafios que enfrentam os museus na aplicação de um *ethos* participativo. Para essa leitura mais global, socorremo-nos de algumas das conclusões a que chegou o programa *Our Museum: Communities and Museums as Active Partners* (Reino Unido). Não se trata de um projecto que incida sobre a salvaguarda PCI em particular, mas é centrado em actividades diversas em contexto de museu e de participação.

O programa *Our Museum* (2012-2016) apoiou o desenvolvimento de

iniciativas em oito museus ingleses, de perfil diverso, com vista a um maior enfoque no envolvimento activo de pessoas de fora destes museus na formulação e execução de actividades, tendo implícito um processo de partilha de decisão e de poder entre os envolvidos. Este programa reconhecia à partida que um dos problemas consiste no confinamento dos projectos participativos a situações de natureza pontual e a financiamentos de curta duração, e, como tal, levando a um impacto reduzido nas organizações (BIENKOWSKY, 2014). Todavia, a resposta encontrada pelo *Our Museum* no sentido de tornar a participação um elemento estratégico das organizações reside na implementação de iniciativas que visam mudar a forma como os museus e os profissionais operam. É a partir desta premissa que, no âmbito deste programa, se identificaram seis barreiras (ou desafios) a ultrapassar (BIENKOWSKY, 2016).

Uma das barreiras situa-se ao nível das lideranças, patente na ausência de um compromisso mais activo por parte de directores de museu e do pessoal sénior em prol do paradigma da participação (BIENKOWSKY, 2016).

Outro desafio refere-se ao conflito de agendas aparentemente contraditórias, ou seja, a percepção de que uma estratégia que tem por objectivo gerar receitas através do aumento do número de visitantes, o que nem sempre é compatível com uma estratégia que aposte no envolvimento e participação de grupos e/ou comunidades (BIENKOWSKY, 2016).

Acresce a atribuição restrita da responsabilidade do trabalho com grupos e/ou comunidades a só uma pessoa, cargo ou departamento, em detrimento de uma abordagem que implique a responsabilidade partilhada, ou seja, o envolvimento do museu e das equipas no seu todo. Identificou-se também que, do ponto de vista da escolha dos parceiros, os museus tendem a relacionar-se com aquelas organizações que consideram «seguras», isto é, aquelas que não obrigam a sair da sua zona de conforto, o que nem sempre corresponde à realidade do meio social e associativo envolvente, quase sempre mais diverso (BIENKOWSKY, 2016).

A resistência dos profissionais de museus ao trabalho com grupos e/ou

comunidades, quer de forma mais consciente ou inconsciente, foi outra das dificuldades encontradas, tendo sido apontado também a falta de competências para lidar com diferentes grupos e/ou comunidades (BIENKOWSKY, 2016).

Uma última barreira prende-se com a constatação de uma postura mais passiva por parte dos museus que decorre, por um lado, da situação conjuntural de maiores dificuldades financeiras pós-2008 e que é alimentada também por outros receios ligados ao estatuto profissional e às competências (BIENKOWSKY, 2016). Concluiu-se que estes factores, no seu conjunto, impedem uma maior capacidade dos museus em arriscar.

As conclusões a que se chegou no contexto do programa *Our Museum* mostram claramente um ponto de viragem inovador na forma de olhar a questão. Sendo a participação desejável para estabelecer relações e fortalecer redes para além do circuito interno da actividade museológica, esta implica necessariamente uma atitude mais proactiva, a transformação das organizações, assim como a actualização das competências dos profissionais. Apesar das especificidades que envolvem a salvaguarda do PCI, pensamos que estas lições, na sua globalidade e sem se pretenderem exaustivas, oferecem um ponto de partida para reequacionar estratégias futuras também no domínio do PCI, tomando como central um modelo mais participativo.

Políticas públicas para o PCI em Portugal

Em 2008, a ratificação da Convenção de 2003 pelo Estado português implicou um processo de revisão das políticas de património, com a criação de novos instrumentos normativos. Em síntese, isso veio a ser concretizado com o Decreto-Lei n.º 139/2009 que definiu o regime jurídico para a salvaguarda do PCI, e respectivo desenvolvimento através da Portaria n.º 196/2010. E ainda com o Decreto-Lei n.º 149/2015, actualizando o normativo de 2009 neste domínio.

Os primeiros passos seriam dados ainda em 2007 no sentido de analisar a legislação dedicada ao património cultural e dar seguimento a medidas para criar um enquadramento legal que estabelecesse uma política pública para a salvaguarda do PCI em concordância com os princípios da Convenção de 2003.

Tal como em outros países (cf. VAIVADE & WAGENER, 2017), no caso português este é um processo que não faz tábua rasa do historial legislativo e administrativo, devendo ser observado como um processo que incorpora adaptações e continuidades, ao mesmo tempo que inclui disrupções.

Do ponto de vista da legislação em vigor para o património cultural, a Lei n.º 107/2001 já incluía um menção à dimensão imaterial – referida então como «bens imateriais» numa definição mais alargada de património cultural (artigo 2, ponto 4 e 6), e reconhecendo ainda a necessidade da sua preservação. No entanto, a protecção legal prevista (artigo 91.º) limitava-se à sua documentação através de registo gráfico, sonoro, audiovisual ou outro suporte (artigo 91.º, ponto 4). Porém, no que concerne à sua aplicação, estas orientações teriam reduzido impacto na prática (COSTA, 2008; CARVALHO, 2011).

O Decreto-Lei n.º 139/2009, veio, assim, desenvolver a Lei n.º 107/2001 no sentido de dar maior atenção às especificidades do PCI, estabelecer uma base de acção pública e fazer as mudanças necessárias de modo a seguir e traduzir o normativo internacional na legislação nacional.

Globalmente, a legislação de 2009 incorpora os princípios e as recomendações veiculados pela Convenção de 2003, integrando inclusivamente a expressão PCI. Clarifica o objecto da aplicação do PCI em torno de cinco domínios (artigo 1.º, ponto 2), sublinhando a importância deste património (e a sua diversidade) para a identidade e memória colectiva e introduz o papel das comunidades, dos grupos e indivíduos na salvaguarda e gestão do PCI (artigo 2.º, c).

Um outro aspecto central nesta legislação é o enfoque na abordagem dos diferentes tipos de manifestações do PCI como equivalentes (artigo 2.º, b), o que significa que em termos de protecção legal o seu valor não pode ser avaliado ou

categorizado mediante diferentes tipos de classificação, tal como acontece com o património cultural (bens móveis e imóveis), em que estão previstos três categorias classificatórias: interesse nacional – tais como «monumento nacional» e «tesouro nacional» –; interesse público; e interesse municipal (artigo 15.º, Lei n.º 107/2001). Com efeito, no âmbito do enquadramento legislativo para o PCI, a única protecção prevista é através do Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial (daqui em diante Inventário Nacional) que o Decreto-Lei n.º 139/2009 estabelece (do artigo 5.º ao 20.º), em resposta a uma das obrigações da Convenção de 2003.

Na moldura legislativa e no discurso oficial, o Inventário Nacional foi assumido como peça-chave para a salvaguarda, sendo operacionalizado em 2011. O Inventário Nacional toma o formato de uma base de dados disponível em linha, através de um website autónomo (<http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web>). Actualmente, apresenta dez manifestações do PCI inscritas e duas na categoria de «salvaguarda urgente»¹⁷. Por outro lado, 26 propostas de inventariação aguardam validação técnica e científica.¹⁸ A burocratização do sistema de candidaturas à plataforma, a exigência do cumprimento de critérios de elegibilidade, o processo administrativo de validação *per se* tornam-no uma ferramenta com alcance restrito, como se observa pelo número reduzido de manifestações inscritas até ao momento.

Uma das novidades patentes no Decreto-Lei n.º 149/2015 foi o de validar o Inventário Nacional como a única base de dados a partir da qual poderão ser submetidas candidaturas às listas da UNESCO (Artigo 16.º, Decreto-Lei n.º 149/2015). Do ponto de vista administrativo, um dos efeitos gerados por esta medida consistiu no refrear do número de candidaturas às Listas, atendendo a que a inscrição no Inventário Nacional é um processo moroso, além de exigente do ponto de vista da sustentação técnica e científica de cada proposta.

17 Para a inscrição no Inventário Nacional estão previstas duas opções: o registo no inventário geral, no caso «em que a sua viabilidade futura não se encontre comprometida», e o registo na categoria de salvaguarda urgente, quando «a sua viabilidade futura se encontre comprometida, designadamente devido a ameaças e riscos significativos» (artigo 6.º, a) e b), Decreto-Lei n.º 149/2015).

18 <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/Home.aspx> (consultado Março 21, 2019).

Importa, ainda realçar que a aproximação deste sistema ao formato de lista à escala nacional não deixa de estar suscetível a vários riscos, o da sua fossilização no tempo, instrumentalização política, hierarquização (KURIN, 2004; JADÉ, 2006), entre outros. Ainda que as práticas do património sejam por tradição selectivas, e nesse sentido, um sistema de exclusão *per se* (HAFSTEIN, 2009), estas repercussões merecem alguma reserva e a procura de soluções que possam perspectivar caminhos alternativos (CARVALHO, 2011).

O lugar dos museus

A atribuição de responsabilidades na definição de uma política de salvaguarda para o PCI recaiu, a partir de 2007, sobre o Instituto dos Museus e da Conservação, posicionando os museus como um dos sectores privilegiados para o desenvolvimento de estratégias de valorização.

A dinâmica das iniciativas de carácter institucional que caracterizou os primeiros anos de formulação de uma moldura normativa e institucional veio a perder algum do seu fôlego com a reestruturação de organismos ligados ao património e aos museus encetada no âmbito de uma reforma alargada da administração central. Esta reforma, na sequência de um novo ciclo político, viria a aglutinar várias áreas de especialização e intervenção por parte do Estado (museus, PCI, arqueologia, arquitectura, conservação, etc.) num único organismo, a Direção-Geral do Património Cultural - DGPC (Decreto-Lei n.º 115/2012), uma tendência que também se observou em outros países europeus, sensivelmente a partir de 2009 (CAMACHO, 2015). Desta forma, a DGPC herda as responsabilidades institucionais em matéria de salvaguarda do PCI do antigo Instituto dos Museus e da Conservação (2007-2012). As competências relativas ao PCI ficariam alocadas, no âmbito da nova reorganização, no Departamento de Bens Culturais, desdobrado na respectiva Divisão do Património Imóvel, Móvel e Imaterial, que passou a abranger várias áreas do património. Do ponto de vista desta reorganização, verifica-se uma menor autonomia para o campo do PCI,

antes na alçada de um departamento especializado, e depois subordinado a uma divisão com competências diversas atendendo à abrangência de várias categorias de património. Não tendo havido neste novo contexto um reforço em termos de recursos humanos, permanece por avaliar as consequências deste reenquadramento no desenvolvimento e implementação da política de salvaguarda do PCI. Por outro lado, de que modo esta reformulação no quadro institucional tem beneficiado ou não uma abordagem integrada das várias dimensões do património (material e imaterial). Além disso, até que ponto se perspectivou um maior e desejável equilíbrio na divisão dos recursos financeiros (e humanos) atribuídos a ações mais sistemáticas no campo do PCI, face a uma tradição mais consolidada, do ponto de vista institucional, na área do património material, que globalmente absorve mais e substanciais recursos.¹⁹

No campo dos museus, uma das mudanças que resulta da revisão das práticas institucionalizadas com relação ao novo quadro legislativo e administrativo no âmbito da valorização do PCI focou-se nas questões técnicas de inventário das colecções. Em 2011, o sistema de inventário e catálogo em vigor para as colecções da rede de museus nacionais (mas não exclusivamente) – o programa Matriz, foi adaptado e actualizado de modo a permitir a introdução de registos no âmbito do PCI. Uma pesquisa simples com a expressão «património imaterial» na referida base de dados remete 2963 registos encontrados, na sua maioria registos respeitantes a objectos museológicos, mas é inconclusiva quanto à existência de fichas específicas relativas a manifestações de «património imaterial»²⁰. Neste ponto, seria útil analisar qual o impacto e os efeitos gerados a este nível nos museus que têm adoptado a referida base de dados no que concerne a registos do PCI. Até que ponto a base de dados é utilizada para inventariar e documentar o PCI? A que manifestações tem sido dada prioridade e porquê? E, por outro lado, e numa leitura mais abrangente, de que forma a utilização da base de dados para o inventário do PCI é consequente

19 No Brasil, por exemplo, um dos problemas identificados no IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), organismo responsável pela política de salvaguarda do PCI, consiste numa maior articulação entre as políticas do património, na sua dimensão material e imaterial, e na necessidade de maior equilíbrio na divisão dos recursos financeiros (SANT'ANA, 2017).

20 <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosListar.aspx?TipoPesq=2&NumPag=1&RegPag=50&Modo=1&Critério=património+imaterial> (consultado em Março 20, 2019).

de outras iniciativas nesses museus e, por sua vez, geradora de um posicionamento, em termos da missão e estratégia dos mesmos em relação à salvaguarda do PCI de forma mais integrada, estruturada e sustentada no tempo.

Sobre a disponibilização das colecções e sua digitalização através da informatização em base de dados, importa realçar que este tem sido um eixo de trabalho importante em grande parte dos museus portugueses, sobretudo nas últimas décadas.²¹ No entanto, apesar de algum desenvolvimento neste campo, esta permanece uma linha de actuação a necessitar de maior investimento. Sobre as colecções disponíveis em linha, uma recente análise com base num inquérito a 710 museus portugueses, demonstrou que em 2015, na maioria dos museus (53,2%) (a partir de 222 respostas) este é um processo (parcialmente) em curso. O mesmo estudo concluiu que apenas 15% dos museus tinha todas as colecções digitalizadas, enquanto um quarto dos museus não havia ainda iniciado este processo (SANTOS *et al.*, 2017). Neste contexto os problemas com relação à introdução de fichas de inventário relativas ao PCI prendem-se, até certo ponto, com os desafios do inventário *per se*, que por sua vez se interligam com a existência de recursos humanos e de investimento nesta área de trabalho.

Ainda em relação à documentação das manifestações do PCI inscritas no Inventário Nacional, o quadro legislativo em vigor prevê que, quer os objectos associados ao PCI, quer a documentação produzida sobre estas manifestações (registos gráficos, sonoros e audiovisuais) sejam incorporados em museus com vista à sua preservação, preferencialmente em museus pertencentes à Rede Portuguesa de Museus – RPM²² (Artigo 19.º, Decreto-Lei n.º 149/2015). Não havendo dados sobre a aplicação deste processo, nem orientações mais claras ou vinculativas sobre como deve ocorrer (em que condições, com que recursos), permanece por analisar até que ponto se tem observado exequível, atendendo

21 O programa Matriz foi criado na década de 1990 e começou a ser usado nos museus nacionais a partir de 1994–1995. Para um enquadramento mais aprofundado consulte-se Costa (2010) e Matos (2012).

22 Criada em 2000, a RPM é actualmente constituída por 151 museus (de diferentes tipologias e tutelas) e promove a credenciação de museus de acordo com critérios estabelecidos com vista à qualificação e à cooperação: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/rede-portuguesa/> (consultado em Março 21, 2019). É de notar, ainda, que o universo de museus portugueses, considerando aqueles designados por museus (entre outros parâmetros) corresponde a cerca de 683 museus (NEVES *et al.*, 2013).

ainda às dificuldades de operacionalidade e manutenção da RPM nos últimos anos (cf. OLEIRO, 2017; ICOM PORTUGAL, 2017; FILIPE, 2017).

Ainda no que diz respeito ao quadro legislativo em vigor, subentende-se um lugar efectivo dos museus enquanto parte incluída na política de salvaguarda, patente em várias dimensões. Entre estas, e de forma mais explícita, refira-se o papel dos museus na realização de estudos sobre o PCI em articulação com os respectivos acervos (Artigo 3.º, f, Decreto-Lei n.º 149/2015), e ainda o desenvolvimento de programas educativos (Artigo 3.º, h, Decreto-Lei n.º 149/2015). Não se ignora a relevância destas dimensões na legislação, mas dada a ausência de financiamento e apoios para a sua aplicabilidade, fica por aprofundar em que medida se tem traduzido este impacto nas práticas museológicas. A importância de financiamento que possa alavancar a aplicação e desenvolvimento das políticas estabelecidas não é despiciente ou de somenos relevância neste campo.

Este último aspecto leva-nos a considerar um outro ponto, adensando a complexidade dos museus portugueses no campo de uma (potencial) acção integrada no âmbito da aplicação da política nacional de salvaguarda do PCI: a crise que subsiste nos museus. Uma crise que se manifesta, quer em termos de recursos humanos, quer financeiros. Portugal está entre os países da União Europeia que mais tem sido afectado pela crise financeira internacional pós-2008 (GARCIA *et al.*, 2016). Uma análise mais global da paisagem cultural portuguesa distingue dois ciclos importantes nas últimas décadas. O primeiro é relativo ao período entre a década de 1990 e 2008, revelando uma tendência de aumento do investimento na cultura (onde se incluem os museus) pelo Estado e pela administração local. O segundo ciclo está intrinsecamente ligado aos efeitos gerados pela crise de 2008, e agravado pelas consequências da crise da dívida soberana portuguesa de 2011. Estas circunstâncias conjeturais contribuíram significativamente para a inversão do primeiro ciclo, causando a redução de orçamentos, desinvestimento, uma contenção generalizada, descontinuidade, reforçando, assim, assimetrias já existentes (GARCIA *et al.*, 2016). No campo dos museus, em particular, a situação crónica em que subsistem – museus e suas

equipas – tem sido sinalizada por vários profissionais e investigadores (CARVALHO, 2017; OLEIRO, 2017; ICOM PORTUGAL, 2017; FILIPE, 2017; CARVALHO & MATOS, 2018). Neste sentido, não se ignoram as limitações e os condicionalismos que esta situação pode desencadear também ao nível de uma menor capacidade de intervenção dos museus em relação à promoção de actividades no contexto da salvaguarda do PCI, uma área que globalmente se situa nas margens da prática museológica.

A terminar este capítulo, não podemos deixar de abordar o papel das tecnologias digitais no contexto dos museus e nas potencialidades que oferece para se pensarem novas formas de apresentar e transmitir o PCI (TURGEON, 2010; CARVALHO, 2011; ALIVIZATOU, 2012; SEVERO & CACHAT, 2016, entre outros). Sendo hoje tema de reflexão, a evolução das tecnologias estão entre os factores que afetarão a *performance* dos museus no futuro, a par com as alterações demográficas, o incremento da mobilidade, a retracção das políticas públicas, assim como o paradigma da sustentabilidade e da participação (FILIPE & CAMACHO, 2018). Perspectivando a possibilidade dos museus incorporarem novas formas de comunicação da era digital que estimulem a partilha de conhecimentos sobre as suas colecções e património com vista a estabelecer ligações relevantes com os públicos, a questão que prevalece é como realizar a transformação digital nos museus e até que ponto. Nesta matéria, um dos aspectos fundamentais para sustentar maiores avanços a este nível consiste na atualização e capacitação dos profissionais de museus em termos de literacia e confiança digital e no incremento de competências nesta área (CARVALHO & MATOS, 2018). Um estudo recente no panorama português revelou uma experiência muito fragmentada quanto à adaptação dos museus portugueses à era digital e identificou ainda um conjunto de desafios interdependentes a ultrapassar (CARVALHO & MATOS, 2018). Entre estes, a necessidade de maior capacitação dos profissionais de museus no domínio das competências digitais, quer por via da formação formal, quer através da formação não formal, ao longo da vida. O desenvolvimento profissional requer, assim, um investimento assertivo e continuado. Por outro lado, identificou-se a necessidade de colmatar lacunas na estrutura organizativa dos museus de forma a apoiar a maturidade e o

desenvolvimento digital. Outro desafio centra-se na ausência de recursos financeiros, assim como na necessidade de melhorar as condições técnicas ao nível das infraestruturas existentes. Globalmente, tal como sugerem as conclusões deste estudo, o desenvolvimento de uma política museológica consentânea com os desafios elencados, a par com lideranças proativas revela-se fundamental para estabelecer objectivos nesta área e orientações estratégicas. Além disso, acresce uma avaliação monitorizada, quer do esforço necessário, quer dos meios disponíveis, de modo a sustentar maiores desenvolvimentos (CARVALHO & MATOS, 2018).

Por tudo o que foi referido, há um conjunto de aspectos muito diversos, mas que se interligam quando analisamos as potencialidades da salvaguarda do PCI a partir do contexto dos museus. Vivemos hoje um fértil momento museológico de múltiplas transformações: novos museus, «novos» públicos, profissionais porventura mais bem preparados e informados, um universo em constante actualização de recursos tecnológicos ao dispor... Mas na prática, a mudança é lenta e o balanço tão reservado quanto complexo, sendo a realidade dos museus assimétrica e movida a diferentes velocidades, esbatida na contrariedade e contingência dos recursos (humanos e financeiros) e da capacidade (ou não) das lideranças (museológicas e políticas) para alavancar projetos, mas sobretudo políticas alicerçadas em estratégias de médio e longo prazo. Como pudemos constatar, em Portugal estão por aprofundar os efeitos concretos das políticas públicas para o PCI nos museus. Que experiências em contexto de museu têm sido desencadeadas no seguimento da actual política? Que mudanças se observam? Estas são apenas algumas questões que podem perspectivar caminhos de interrogação futura.

Bibliografia

ADELL, Nicolas; BENDIX, Regina; BORTOLOTTI, Chiara; TAUSCHEK, Markus, eds. (2015) — *Between Imagined Communities and Communities of Practice: Participation, Territory and the Making of Heritage*. Göttingen: Göttingen

University Press.

AKAGAWA, Natsuko; SMITH, Laurajane, eds. (2018) — *Safeguarding Intangible Heritage: Practices and Politics*. London: Routledge.

ALIVIZATOU, Marilena (2012) — *Intangible Heritage and the Museum: New Perspectives on Cultural Preservation*. «Critical Cultural Heritage Series», Vol. 8. Walnut Creek: Left Coast Press.

ANDERSON, Gail, ed. (2004) — *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Lanham: AltaMira Press.

BENDIX, Regina F.; EGGERT, Aditya; PESELMANN, Arnika, eds. (2012) — *Heritage Regimes and the State*. Vol. 6. Göttingen Studies in Cultural Property. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.

BERGERON, Yves (2016) — *Musées et Muséologie: Entre Cryogénisation, Ruptures et Transformations*. In MAIESSE, François, ed. — *Nouvelles Tendances de la Muséologie*. Paris: La Documentation française, p. 229–46.

BIENKOWSKY, Piotr (2014) — *Communities and Museums as Active Partners: Emerging Learning from the «Our Museum» Initiative*. [London]: Paul Hamlyn Foundation.

BIENKOWSKY, Piotr (2016) — *No Longer Us and Them, How to Change into a Participatory Museum and Gallery*. [London]: Paul Hamlyn Foundation.

BLAKE, Janet (2019) — *Further Reflections on Community Involvement in Safeguarding Intangible Cultural Heritage*. In AKAGAWA, Natsuko; SMITH, Laurajane, eds. — *Safeguarding Intangible Heritage: Practices and Politics*. London: Routledge, p. 17–35.

BODO, Simona (2009) — *Introduction to Pilot Projects*. In GIBBS, Kirsten; SANI, Margherita; BODO, Simona, eds. — *Museums as Places for Intercultural Dialogue: Selected Practices from Europe*. Dublin: MAP for ID Group, p. 26–30.

BORTOLOTTI, Chiara; ARNAUD, Annick; GRENET, Sylvie, eds. (2011) — *Le*

Patrimoine Culturel Immatériel: Enjeux d'une Nouvelle Catégorie. Ethnologie de la France Cahier. Vol. 26. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

BORTOLOTTI, Chiara (2019) — *UNESCO Frictions: Heritage Making Across Global Governance* [2014-2019]. Disponível em <<https://frictions.hypotheses.org/presentation>>. [Consulta realizada em 07/02/2019].

BOYLAN, Patrick (2006) — *The Intangible Heritage: A Challenge and an Opportunity for Museums and Museum Professional Training*. «International Journal of Intangible Heritage», Vol. 1, p. 54–65.

CAMACHO, Clara Frayão (1999) — *Renovação Museológica e Gênese dos Museus Municipais da Área Metropolitana de Lisboa: 1974-90*. Dissertação de mestrado em Museologia e Património, Universidade Nova de Lisboa.

CAMACHO, Clara Frayão (2015) — *Redes de Museus e Credenciação: Uma Panorâmica Europeia*. «Coleção Estudos de Museus», Vol. 2. Casal de Cambra: Caleidoscópio e Direção-Geral do Património Cultural.

CARVALHO, Ana; MATOS, Alexandre (2018) — *Museum Professionals in a Digital World: Insights from a Case Study in Portugal*. «Museum International, special issue: Museums in a Digital World 70 (277–278)», p. 34–47.

CARVALHO, Ana (2016a) — *Participação: Partilhando a Responsabilidade*. Lisboa: Acesso Cultura. Disponível em <<http://hdl.handle.net/10174/18667>>. [Consulta realizada em 07/02/2019].

CARVALHO, Ana (2011) — *Os Museus e o Património Cultural Imaterial: Estratégias Para o Desenvolvimento de Boas Práticas*. «Biblioteca - Estudos & Colóquios», Vol. 28. Lisboa: Edições Colibri and Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades/Universidade de Évora. Disponível em <<https://doi.org/10.4000/books.cidehus.2476>>. [Consulta realizada em 07/02/2019].

CARVALHO, Ana (2015) — *Decifrando Conceitos em Museologia: Entrevista com Mário Moutinho*. «Museologia & Interdisciplinaridade», Vol. 4, p. 252–69.

CARVALHO, Ana (2016b) — *Museus e Diversidade Cultural: Da Representação Aos Públicos*. «Coleção Estudos de Museus», Vol. 4. Casal de Cambra: Caleidoscópio e Direção-Geral do Património Cultural. ____Disponível em <<http://hdl.handle.net/10174/19109>>. [Consulta realizada em 07/02/2019].

CARVALHO, Ana (2017) — *Equipas de Museus: Evolução Ou Retrocesso?* «Boletim ICOM Portugal», Vol. 8 (Jan.), p. 14-16.

COSTA, Paulo Ferreira da (2008) — *Discretos Tesouros: limites à Protecção e outros Contextos para o Inventário do Património Imaterial*. «Museologia.pt», Vol. 2, p. 17-35.

COSTA, Paulo Ferreira da (2010) — *Inventário de Colecções e Técnica: Contextos, Fronteiras, Lógicas Classificatórias*. In COSTA, Marta Sanches da; COSTA, Paulo Ferreira da, eds. — *Ciência e Técnica: Normas Gerais*. «Normas de Inventário» Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação. p.24-64

DAVIS, Peter; STEFANO, Michelle L., eds. (2017) — *The Routledge Companion to Intangible Cultural Heritage*. Abingdon: Routledge.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François, eds. (2013) — *Conceitos-Chave de Museologia*. Tradução de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Armand Colin e Conselho Internacional de Museus (ICOM).

FILIPPE, Graça; CAMACHO, Clara Frayão (2018) — 'Que futuro queremos dar aos(s) museu(s)?' «RP - Revista Património», Vol. 5, p. 50-59.

FILIPPE, Graça. (2000) — *O Ecomuseu Municipal do Seixal no Movimento Renovador da Museologia Contemporânea em Portugal (1979-1999)*. Dissertação de mestrado em Museologia e Património, Universidade Nova de Lisboa.

FILIPPE, Graça (2017) — *A Implementação da Lei-Quadro dos Museus Portugueses: Aporia de uma Política Museológica?* «Boletim ICOM Portugal», Vol. 10 (Out.), p. 12-17.

FOSTER, Michael Dylan; GILMAN, Lisa (2015) — *UNESCO on the Ground: Local Perspectives on Intangible Cultural Heritage*. Bloomington: Indiana University

Press.

GARCIA, José Luís; LOPES, João Teixeira; MARTINHO, Teresa Duarte; NEVES, José Soares; GOMES, Rui Telmo; BORGES, Vera (2016) — *Mapping Cultural Policy in Portugal: From Incentives to Crisis*. «*International Journal of Cultural Policy*», p. 1-7. Disponível em <<http://hdl.handle.net/10451/25038>>. [Consulta realizada em 07/02/2019].

HAFSTEIN, Valdimar Tr (2009) — *Intangible Heritage as a List: From Masterpieces to Representation*. In SMITH, Laurajane; AKAGAWA, Natsuko, eds. — *Intangible Heritage*. London: Routledge, p. 93–11.

ICOM Portugal (2017) — *Contributos para uma Urgente e Necessária Política Museológica Nacional*. «*Boletim ICOM Portugal*», Vol. 9 (Jun.), p. 12-22.

ICOM (2017) — *Demande d'Accréditation d'une Organisation non Gouvernemental pour Assurer des fonctions Consultatives Auprès du Comité*. Paris: UNESCO, ICOM (Conseil International des Musées). Disponível em <<https://ich.unesco.org/doc/src/37523.pdf>>. [Consulta realizada em 14/03/2019].

JADÉ, Marianick (2005) — *Le Patrimoine Immatériel, Quels Enjeux Pour Les Musées?* «*La Lettre Du Comité National Français*», p. 13–16.

JADÉ, Mariannick (2006) — *Le Patrimoine Immatériel: Perspectives d'Interprétation du Concept de Patrimoine*. Paris: Harmattan.

JANES, Robert R; SANDELL, Richard, eds. (2019) — *Museum Activism*. Abingdon, Oxon: Routledge.

JUNIOR, José Nascimento; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos, org. (2012) — *Mesa Redonda sobre la Importancia y el Desarrollo de los Museos en el Mundo Contemporáneo*. Vol 1 e 2. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus.

KREPS, Christina (2009) — *Foreword*. In BODO, Simona; GIBBS, Kirsten; SANI, Margherita, eds. — *Museums as Places for Intercultural Dialogue: Selected Practices from Europe*. Vol. 4 e 5. Dublin: MAP for ID Group.

KURIN, Richard (2004) — *La Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial en la Convención de la UNESCO de 2003: Una Valoración Crítica*. «*Museum International, Views and Visions of the Intangible*» Vol. 56, p. 68–81.

KURIN, Richard (2004) — *Museums and Intangible Heritage: Culture Dead or Alive?* «*ICOM News*» Vol. 57, p. 7–9.

LIRA, Sérgio; AMOÊDA, Rogério, eds. (2010) — *Constructing Intangible Heritage*. Barcelos: Green Lines Institute for Sustainable Development.

LORENTE, Jesús-Pedro (2003) — *La 'Nueva Museología' ha Muerto, Viva la 'Museología Crítica'!* In LORENTE, Jesús-Pedro; ALMAZÁN, David, eds. — *Museología Crítica y Arte Contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, p. 13-25

LYNCH, Bernadette (2015) — «*Our Museum*»: *A Five-Year Perspective from a Critical Friend*. [London]: Paul Hamlyn Foundation.

MAIRESSE, François (2016) — *Introduction*. In MAIRESSE, FRANÇOIS, ed. — *Nouvelles Tendances de la Muséologie*. Paris: La Documentation française, P. 13-26.

MATOS, Alexandre (2012) — *SPECTRUM: Uma Norma de Gestão de Coleções para os Museus Portugueses*. Doutoramento em Museologia, Universidade do Porto.

MENSCH, Peter van; MENSCH, Léontine Meijer-van (2011) — *New Trends in Museology*. Celje, Slovenia: Museum of Recent History Celje.

NEVES, José Soares; SANTOS, Jorge Alves; LIMA, Maria João (2013) — *Panorama Museológico em Portugal (2000-2010): Os Museus e a Rede Portuguesa de Museus na Primeira Década do Séc. XXI*. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural.

OLEIRO, Manuel Bairrão (2017) — *Políticas Públicas no Sector dos Museus: O Que Pode Ser Feito*. «*Boletim ICOM Portugal*» Vol. 8 (Jan.), p. 8–11.

PEARCE, Susan. (2013) — *Afterword: A View from the Bridge in Conversation with Susan Pearce*. In GOLDING, Viv; MODEST, Wayne — *Museums and Communities: Curators, Collections and Collaboration*. London: Bloomsbury, p. 275-84.

Portugal. DECRETO-LEI n.º 115/2012, de 25 de Maio, *Diário da República*, 1.^a série, n.º 102 (2012).

Portugal. DECRETO-LEI n.º 139/2009 de 15 de Junho, *Diário da República*, 1.^a série, n.º 113 (2009).

Portugal. DECRETO-LEI n.º 149/2015 de 4 de Agosto, *Diário da República*, 1.^a série, n.º 150 (2015).

Portugal. LEI n.º 107/2001, de 8 de Setembro, *Diário da República*, 1.^a série-A, n.º 209 (2001).

Portugal. PORTARIA n.º 196/2010, de 9 de Abril, *Diário da República*, 1.^a série, n.º 69 (2010).

RUGGLES, D. Fairchild; SILVERMAN, Helaine (2009) — *Intangible Heritage Embodied*. New York: Springer.

SANT'ANA, Marcia (2017) — *Desafios e Perspectivas da Política Federal de Salvaguarda do Patrimônio Cultural*. «*Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*» Vol. 36, p. 95–105.

SANTOS, Jorge; SERÔDIO, Conceição; FERREIRA, Fernanda, eds. (2017) — *Diagnóstico aos Sistemas de Informação nos Museus Portugueses*. [s.l.]: Edição do Grupo de Trabalho Sistemas de Informação em Museus (GT-SIM).

SEVERO, Marta; CACHAT, Séverine, eds. (2016) — *Patrimoine Culturel Immatériel et Numérique: Transmission, Participation, Enjeux*. «*Humanités numériques*.» Paris: L'Harmattan.

SIMON, Nina (2010) — *The Participatory Museum*. Santa Cruz, Calif.: Museum 2.0.

SMITH, Laurajane; AKAGAWA, Natsuko, eds. (2009) — *Intangible Heritage*.

London: Routledge.

SOUSA, Filomena (2017) — *Mapa dos e-Inventários do Património Cultural Imaterial*. «Revista MEMORIAMEDIA», Vol. 1, p. 1-13. Disponível em <<http://review.memoriamedia.net/index.php/map-of-e-inventories-of-intangible-cultural-heritage>>. [Consulta realizada em 14/03/2019].

STEFANO, Michelle; CORSANE, Gerard (2010) — *Safeguarding Intangible Cultural Heritage: Museological Limitations and Ecomuseological Ways Forward*. In LIRA, Sérgio; AMOÊDA, Rogério, eds. — *Constructing Intangible Heritage*. Barcelos: Green Lines Institute for Sustainable Development, p. 217-29.

STEFANO, Michelle; DAVIS, Peter; CORSANE, Gerard, eds. (2012) — *Safeguarding Intangible Cultural Heritage*. «Heritage Matters». Woodbridge: The Boydell Press.

TURGEON, Laurier (2010) — *Vers une Muséologie de l'Immatériel*. «Musées», Vol. 29, p. 18–33.

UNESCO (2003) — *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*. Paris: UNESCO.

UNESCO (2013) — *Evaluation of UNESCO's Standard-setting Work of the Culture Sector, Part I – 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, final report, by the Internal Oversight Service Evaluation Section, IOS/EVS/PI/129 REV.* [Paris]: UNESCO. Disponível em <https://ich.unesco.org/doc/src/IOS-EVS-PI-129_REV.-EN.pdf>. [Consulta realizada em 14/03/2019].

UNESCO (2015) — *Recomendação Relativa à Protecção e Promoção dos Museus e das Colecções, da sua Diversidade e do seu Papel na Sociedade*. Paris: UNESCO.

UNESCO (2019a) — *Browse the Lists of Intangible Cultural Heritage and the Register of Good Safeguarding Practices*. Paris: UNESCO. Disponível em <<https://ich.unesco.org/en/lists?text=&multinational=3&display1=inscriptionID#tabs>>. [Consulta realizada em

12/02/2019].

UNESCO (2019b) — *The States Parties to the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* (2003). Paris: UNESCO. Disponível em <<http://www.unesco.org/eri/la/convention.asp?KO=17116&language=E>>.

[Consulta realizada em 12/02/2019].

UNESCO (2019c) — *Non-Governmental Organizations accredited to provide advisory services to the Committee*. Paris: UNESCO. Disponível em <<https://ich.unesco.org/en/accredited-ngos-00331>>.

[Consulta realizada em 14/03/2019].

VAIVADE, Anita; WAGENER, Noé (2018) — *National Laws Related to Intangible Cultural Heritage: Determining the Object of a Comparative Study*. «Santander Art and Culture Law Review», Vol. 2, p. 91–108.

VALE, José Picas do (2014) — *A Centralidade do Projecto Cultural para Museus de Temática Marítima*. «Argos: Revista do Museu Marítimo de Ílhavo», Vol. 2, p. 33–41.

A legislação portuguesa sobre património imaterial, o papel das comunidades e a gestão integrada dos museus: caminhos divergentes?

Filipe Themudo Barata²³

Resumo: Este artigo é um balanço e uma reflexão. Primeiro, é um balanço sobre a legislação portuguesa relativa ao património cultural imaterial e à forma como tem sido operacionalizada, seja na criação, construção e funcionamento do inventário nacional, seja no papel que os museus têm no conjunto do sistema. Mas, no contexto dessa legislação, foi essencial também organizar alguma reflexão sobre a forma como os estados, em especial Portugal, têm olhado para as questões relativas ao papel das comunidades, dos grupos e dos indivíduos e aos problemas da transmissão. Como se verá, estes objectivos arrastam consigo alguma tensão entre a vontade de salvaguardar o património cultural imaterial e o risco de o aprisionar em procedimentos administrativos. Se os exemplos incidem preferencialmente na legislação e procedimentos portugueses, parece legítimo dizer que muitos países do mundo conhecem situações semelhantes.

Palavras-chave: Legislação portuguesa; Património imaterial; Comunidade; Gestão integrada; Museu

Abstract

This paper it's both a balance and a reflexion. First, it's a balance about the Portuguese intangible heritage (ICH) laws and how this legislation has been operationalized, no matter when norms are dealing with creation and the work out of the national inventory, but also the role of museums in the system framework. But dealing with laws it became absolutely necessary to thing about how states, especially Portugal, look at communities, groups and persons role and the transmission issues. As a reader can check these objectives introduce

23 Cátedra Unesco em Património Imaterial do Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades (CIDEHUS) / Universidade de Évora.
ftbarata@uevora.pt

some tension between the will to safeguard ICH and the risk to imprisoning among administrative procedures. If examples are taken from Portuguese experience, it's fair to say that many countries known indeed similar situations.

Keywords: Portuguese legislation; Intangible heritage; Community; Integrated management; Museum

Introdução

Este artigo é uma excelente oportunidade para organizar algumas reflexões em torno da legislação portuguesa sobre património imaterial e o papel dos museus. Há muito que o quero fazer e algumas destas ideias andam espalhadas por vários relatórios, *papers* e artigos dos quais sou o autor. Além disso, em muitos dos projetos em que tenho participado e organismos a que pertenço tenho-me confrontado regularmente com o quadro legal português e, com isso, desafiado perante mim próprio as questões de carácter teórico envolvidas.

É, pois, um momento para agradecer o convite para participar nesta publicação.

Para tentar limitar o alcance destas palavras, não é de somenos importância lembrar que a esmagadora maioria dos países tem uma legislação nacional sobre o património construído e natural, que, na maior parte dos casos, ficou definida há muitos anos. Todavia, já não são tão numerosos aqueles que conseguiram promover, publicar e cumprir a legislação relativa ao património imaterial; até se pode compreender esta situação, em relação à qual certamente não será estranho o facto de que, no primeiro caso, o enquadramento teórico e os procedimentos operacionais estarem bastante estruturados e até clarificados, tanto a nível nacional, como internacional, mas o mesmo não se passar com o património imaterial. Ele é mais recente e tem necessidade de um período experimental para poder ser avaliado.

Da Convenção de 2003 à legislação portuguesa do PCI

É verdade que a Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural

Imaterial (PCI) de 17 de Outubro de 2003²⁴ foi o ponto de chegada de um longo processo que se arrastava desde o tempo da Sociedade das Nações. Não é este o momento de fazer essa história; o que importa lembrar é que esta Convenção, como todas as outras, é um documento assinado pelas partes, que são todos Estados soberanos.

Este ponto é relevante para se perceber uma primeira contradição subjacente: ao contrário dos outros «patrimónios» de quem se conhece o proprietário, até porque, na maior parte dos casos as estruturas construídas e as propriedades rurais estão sujeitas a registo, no caso do património imaterial, a sua propriedade é difusa, uma vez, e, quase sempre, impossível de identificar o «dono». Tanto pertence e vive em indivíduos, como a sua ligação é plural e está ligada a um grupo, ou a uma comunidade.

Talvez por isso e admitindo que sem querer, mas paulatinamente, o Estado, através dos mecanismos de reconhecimento e inventariação das práticas e dos saberes, em regra de carácter administrativo, acabou por se ir apoderando desse mesmo património. Tornou-se o «dono».

Relembre-se que a Convenção de 2003 dá uma importância muito especial a um conjunto de artigos que tem por objectivo identificar as obrigações de cada estado parte em relação ao PCI, muito em particular no que se refere à inventariação desse património, a outras medidas de salvaguarda, à educação, sensibilização e reforço de capacidades e em assegurar a participação das comunidades, grupos e indivíduos que são os portadores desse saber-fazer ou os detentores das práticas sociais.

Esses artigos, que considero especiais, são os que vão do artigo 11º ao 15º. Eis o que diz, a este propósito, o artigo 15º, aqui traduzido em francês, já que foi a versão aprovada pela Resolução da Assembleia da República (Resolução nº12/2008), aprovada em 24 de Janeiro traduzida e depois publicada

24 Apesar desta tradução não ser um «documento autêntico», segundo o artigo 39º da Convenção, e não a ter utilizado neste artigo, a edição seguinte é uma excelente tradução, da autoria da Comissão Nacional da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). <https://ich.unesco.org/doc/src/00009-PT-Portugal-PDF.pdf>

em Diário da República a 26 de Março do mesmo ano²⁵. Diz esse artigo:

Article 15

Participation des communautés, groupes et individus

*Dans le cadre de ses activités de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, chaque Etat partie s'efforce d'assurer la plus large participation possible des communautés, des groupes et, le cas échéant, des individus qui créent, entretiennent et transmettent ce patrimoine, et de les impliquer activement dans sa gestion.*²⁶

É esse esforço que está plasmado na legislação portuguesa? Para responder, torna-se necessário compreender a forma como a legislação nacional foi enquadrando, protegendo e valorizando o património imaterial. Deste conjunto de normas, torna-se imperioso sublinhar a importância de duas: o Decreto-Lei nº 139, de 15 de Junho de 2009²⁷, e o Decreto-Lei nº 149, de 4 de Agosto de 2015²⁸.

Logo no artigo 2º do primeiro destes documentos, na alínea c) do seu nº 1, declarava-se como um dos princípios gerais a participação das comunidades no processo de salvaguarda e gestão²⁹. Todavia, logo então, para garantir a prossecução dos objectivos da Convenção ratificada por Portugal, criava-se uma «Comissão para o património cultural imaterial» (artigo 21º e seguintes³⁰), um organismo dotado de «autonomia administrativa, técnica e científica» com competências deliberativas e consultivas em tudo o que se referisse ao respeito da referida Convenção, da qual fariam parte especialistas ou outros indivíduos por inerência de funções. Já então parecia claro que a apregoada vontade de trabalhar de perto com as comunidades, grupos e indivíduos ficaria prejudicada,

25 *Diário da República* nº 40/2008, Série I de 2008-02-06, Lei nº 12/2008 da Assembleia da República, pp. 1256-1259.

26 <https://ich.unesco.org/fr/convention> [Consulta realizada em 29/09/2019].

27 *Diário da República* nº 113/2009, Série I de 2009-06-15, Decreto-Lei nº 139/2009 do Ministério da Cultura, pp. 3647 - 3653.

28 *Diário da República* nº 150/2015, Série I de 2015-08-04, Decreto-Lei nº 149/2015 da Presidência do Conselho de Ministros, pp. 5361 - 5371.

29 *Diário da República* nº 113/2009, Série I de 2009-06-15, Decreto-Lei nº 139/2009 do Ministério da Cultura, p. 3649.

30 *Idem*, p. 3652 e segts.

pois deixaria de haver canais permanentes de monitorização, acompanhamento e apoio.

Se esse foi o ponto de partida, pior ficou com o Decreto-Lei de Agosto de 2015, quando, por motivos de «racionalidade» administrativa e financeira, essa Comissão foi extinta e as suas atribuições foram integradas no Conselho Nacional de Cultura onde, pelos vistos, essas atribuições passaram a fazer parte das competências de uma «Secção dos museus, conservação e restauro e do património imaterial» desse conselho. Segundo o Decreto-Lei nº 132/2013, de 13 de Setembro, no artigo 20º, nº 2, alíneas j) e k)³¹ define-se uma competência genéricas de emitir pareceres que lhe sejam solicitados pelo governo ou pelo diretor-geral do património e, mais específicas, de emitir também parecer em caso de apresentação de candidaturas às diferentes listas da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).

Onde ficam as comunidades, grupos e indivíduos, os verdadeiros detentores desse PCI? À primeira vista, parece que fora do sistema legislativo nacional.

-

MatrizPCI, operacionalidade do sistema e liberdade de inventário

-

Quem lida regularmente com os problemas de salvaguarda do PCI, tanto em Portugal como no estrangeiro, como seria de esperar, uma das principais dificuldades é a forma como se articulam, ou não, as relações comunidades e os poderes públicos. Provavelmente, é na elaboração dos inventários nacionais que se percebem melhor esses obstáculos.

Para a UNESCO, na Convenção de 2003, à luz do seu artigo 12º³², é perfeitamente aceitável a existência de mais do que um inventário no território de cada país, desde que sejam credíveis e atualizados e o próprio estado, nos

31 *Diário da República* n.º 177/2013, Série I de 2013-09-13, Decreto-Lei nº 132/2013 da Presidência do Conselho de Ministros, p. 5844.

32 <https://ich.unesco.org/fr/convention>, [Consulta realizada em 29/09/2019].

seus relatórios periódicos, dê conta da sua existência. Apesar de algumas fragilidades, esta pluralidade de inventários seria bastante positiva, vista a complexidade e multiplicidade desse património imaterial; além disso, o estado central, poderia sempre fiscalizar ou verificar as práticas de inventário dos diversos intervenientes.

No diploma de 2009, no Capítulo II, dedicado aos trabalhos de inventariação por parte do estado, independentemente dos juízos de valor sobre a sua concepção e estrutura, convivia-se bem com a existência de outros, mesmo perante as candidaturas às diversas listas junto da UNESCO.

Aliás, como o podem testemunhar muitos dos intervenientes que participaram na elaboração das candidaturas nacionais a essas listas, as candidaturas portuguesas às Listas Representativas da UNESCO não se inscreviam na Matriz PCI (a base de dados e inventário «oficial»³³), mas faziam-no no inventário de uma ONG – *MemoriaMedia* - uma associação reconhecida pela própria UNESCO³⁴.

Na sua ânsia de controle administrativo e político, mais uma vez, o estado português deu um passo atrás. Para evitar que essa prática continuasse e o inventário nacional fosse olhado como secundário, o Decreto-Lei nº 149/2015 tentou cortar com essa concorrência. No seu artigo 16º declara:

Artigo 16.º

Salvaguarda do património cultural imaterial à escala internacional

*1 – A inscrição de uma manifestação do património cultural imaterial no registo de inventariação do «Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial» constitui condição prévia e indispensável para a sua eventual candidatura à «Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade».*³⁵

33 Os procedimentos de inventariação foram regulamentados pela Portaria 196/2010 de 9 de abril.

34 <https://memoriamedia.net/index.php/home/o-projecto>. [Consulta realizada em 29/09/2019].

35 Diário da República n.º 150/2015, Série I de 2015-08-04, Decreto-Lei nº 149/2015 da Presidência do Conselho de Ministros, p. 5365.

e, para que não houvesse qualquer dúvida, no número seguinte define a mesma regra em relação à lista da Salvaguarda Urgente. As consequências são fáceis de verificar: basta ir ao site do inventário nacional e verificar as candidaturas que esperam, pacientemente, uma decisão da Direcção-Geral do Património Cultural (DGPC)³⁶.

Claro que se poderia argumentar que esta é uma prática generalizada; ou seja, tanto o afastamento das comunidades, como a exclusividade dos inventários seria uma espécie de consequência lógica das consequências da assunção das responsabilidades do estado. Não é certo.

A esse respeito veja-se a entrevista efectuada a Marc Jacob, professor belga e um dos especialistas que participou nos trabalhos de preparação e elaboração da Convenção de 2003 (CARVALHO & BARATA, 2017). Nessa entrevista, sob o tema «Ética das Políticas Públicas do PCI», percebe-se a importância do que ele pode testemunhar, em especial sobre a preocupação de trazer para as instituições de decisão as comunidades, a fim de implementar reais políticas de salvaguarda. Caso contrário, como acontece em Portugal, o afastamento das comunidades, grupos e indivíduos vai-se aprofundando. Mas, do mesmo modo, como a capacidade do poder central em gerir processos tão numerosos e variados de inventariação não é minimamente proporcional ao número de pessoal qualificado de que os serviços públicos dispõem vão-se desmotivando especialistas e muitos dos atores cívicos mais dinâmicos. De facto, nestas condições, os processos só se podem atrasar e, no terreno, vão-se diluindo vontades e competências.

Vale a pena fazer um exercício para se poder refletir sobre esta situação e ao resultado a que se chegou com as sucessivas opções que a legislação nacional conduziu. No final do mês de Outubro de 2018, qual é a situação do Inventário Nacional do património cultural imaterial? Eis uma primeira resposta a partir dos dados fornecidos pelo MatrizPCI³⁷.

36 <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/pt-PT/InventarioNacional/PesquisaAvancada>. [Consulta realizada em 29/09/2019].

37 <http://www.matrizpci.dgpc.pt/matrizpci.web/Inventario/InventarioFiltrar.aspx> [Consulta realizada em 31 de outubro de 2018]. Nos dias de hoje, o Inventário Nacional inclui 45 processos, dos quais estão terminados 12 e os restantes em diferentes fases. Veja-se

Inventário Nacional – Segundo os tipos de processo

Tipo de Processo	Total
Inventário Nacional	9
Salvaguarda Urgente	2
Processos em curso	28

Mas se olharmos para os dados disponíveis por domínios do PCI o resultado é muito mais expressivo.

Domínio	Processos já no Inventário Nacional	Processos em Curso	Totais
Expressões Orais	0	0	-
Artes e Performances	1	3	4
Rituais e Festas	5	13	18
Saberes Naturalistas	0	0	-
Técnicas Tradicionais	5	12	17

Perante estes resultados, seria natural fazermos um balanço para compreendermos se, passados 8 anos, este é um bom resultado, ou pelo menos o expectável? Afinal, estes números traduzem uma realidade positiva? Eles expressam as dificuldades dos serviços públicos para responderem às solicitações das comunidades?

-

O papel das comunidades e a(s) lei(s)

Não estamos condenados em considerar esta situação como inevitável,

<http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/pt-PT/InventarioNacional/PesquisaAvancada>. [Consulta realizada em 29/09/2019]

até porque ela tende a atrofiar o empenho dos cidadãos na preservação dos seus valores e não ajuda ao reforço de laços de coesão social que, nos nossos dias, já são naturalmente dissolvidos pela crescente urbanização e mobilidade. Por isso, a comparação com soluções adoptadas noutros países e latitudes é sempre uma boa prática, pois obriga-nos também a comparar resultados.

Por outro lado, os países europeus conhecem, quase todos, este impulso de submeter ao poder central a verificação e legitimidade dessas práticas e saberes tradicionais, como uma forma normal de projeção da autoridade e consideram, quase como obrigatória, a necessidade de codificar esse controle genérico sobre os diferentes aspectos da vida dos cidadãos. Com as devidas distâncias e reconhecendo a diferenças de contextos, releiam-se as páginas que Bernard S. Cohn dedicou à análise da proclamação que a Rainha Vitória fez aos povos da Índia e do Paquistão em 1 de Novembro de 1858 e percebemos as bases destas atitudes (COHN, 2000).

No Brasil, dada a imensidão do país, a variedade patrimonial existente, e a organização federal do próprio estado, o controle, que se faz, parece ser muito mais virado para o plano internacional, deixando aos estados, aos municípios e às comunidades um largo campo de expressão autónoma. Só para dar um exemplo, tome-se o caso do estado de Ceará e das estratégias de aproximação e ligação às comunidades, grupos e indivíduos, que é um elemento central das políticas públicas relativas ao PCI (MUNIZ, 2014), apesar das dificuldades operacionais que se percebem.

Na Europa em geral e em Portugal, em especial, a ausência de políticas públicas de verdadeira aproximação às comunidades agrava a situação. Em resumo, como é conhecido, Portugal, quando comparado com outros países europeus, não tem grandes comunidades estrangeiras no território que exerçam pressão sobre os diferentes poderes para verem reconhecidas as suas especificidades. O que fica fora dos grandes centros urbanos, no essencial, é uma população social e economicamente frágil, envelhecida, com níveis de formação e literacia muito baixos, que, no contexto em que vivem, têm uma enorme dificuldade em assegurar a transmissão das suas práticas e saberes, ou

seja, o seu património imaterial e as suas «tradições». No seu curso sobre Tradição Oral do ano lectivo de 2011-2012, o professor Noël J. Gueunier (Universidade de Estrasburgo / Institut d'Ethnologie), nas suas notas, explica como, neste sentido, estas populações estão incapazes de transmitirem doutrinas, normas morais e ensino às gerações seguintes (GUEUNIER, 2011-2012).

Veja-se o que, muito recentemente, Ana Carvalho (2016) escreveu sobre os problemas da diversidade cultural e o papel dos museus e os desafios a que importa fazer face numa Europa que vai alterando os seus perfis demográficos. Não é só ser uma questão complexa, mas pela leitura desta obra é fácil percebermos os desafios que, mais tarde ou mais cedo, Portugal defrontará.

Estou seguro de que os serviços responsáveis têm cumprido os objectivos da legislação nacional sobre o PCI, nomeadamente os identificados no artigo 3º do já tantas vezes referido Decreto-Lei 139/2009, sob o título «Componentes da política de salvaguarda». Mas, apesar do interesse profissional do autor deste artigo, tem sido difícil acompanhar essas ações.

Todavia, parece legítima uma conclusão depois de uma leitura atenta das normas sobre património imaterial: para os serviços centrais, nesta ocasião a Direção-Geral do Património Cultural, são os museus os parceiros naturais, diria mesmo prioritários, da implementação das políticas de salvaguarda do PCI. Vejamos então essa relação.

Onde ficam as funções dos museus em relação ao PCI?

Retomo o artigo 3º do Decreto-Lei de 2009. É verdade que, na alínea l) está inscrito uma espécie de declaração genérica de intenções acompanhada por uma promessa de colaboração futura com autarquias, estabelecimentos de ensino superior, centros de investigação e até organizações não governamentais. Mas é nas alíneas f) e h) que a administração central se compromete

especificamente com os museus na realização de estudos sobre acervos respectivos e desenvolver programas educativos.

Por outro lado, segundo as mesmas normas, são os museus integrantes da Rede Portuguesa de Museus que devem incorporar, ou ter em depósito os bens móveis e todo o tipo de documentação gráfica, sonora e audiovisual dos bens registados no Inventário Nacional do PCI; é o que, muito claramente, determinava o artigo 19º do Decreto-Lei de 2009 e que, com muito pequenas alterações, ficou escrito no novo Decreto-Lei de 2015.

Para além de uma opinião que pode parecer uma opinião pessoal, que é, vejamos alguns dos sintomas desta situação que se podem assinalar. Com esse objectivo olhemos para o Boletim do ICOM³⁸ Portugal do ano 2017³⁹, que foi dedicado a fazer um balanço da chamada Lei-Quadro dos museus portugueses.

Esse Decreto-Lei, o 47, de 19 de Agosto de 2004, que define os princípios da política museológica nacional, apesar de publicado antes das leis do património imaterial, era suposto expressar as dúvidas, angústias ou até satisfação da forma como os museus se relacionavam com os problemas do património imaterial. Além disso, uma obra de 2011, ainda da autoria de Ana Carvalho⁴⁰ (2011), já tinha organizado as problemáticas da forma como este património se poderia articular com os museus.

Neste balanço, as referencias ao PCI são, digamos vagas ou indiretas. Por exemplo, Graça Filipe na sua resposta à questão que deveria tratar: «Implementação da Lei-quadro dos Museus Portugueses: aporia de uma Política Museológica?»⁴¹, além de se queixar do «aparelho centralizador e inoperante», também no que respeita aos museus, reconhece que, na resposta, ficam de fora, entre outros assuntos, as relativas ao PCI. Mais à frente, Cláudia Freire, na resposta à pergunta «A colecção é visitável? (I)» testemunha como no seu trabalho da Associação Caminus⁴² foi testemunha da existência de um

38 Conselho Internacional de Museus.

39 *Boletim ICOM Portugal*, Série III, Outubro 2017, n.º 10.

40 Ver, em especial, o Capítulo III.

41 *Boletim ICOM Portugal*, Série III, Outubro 2017, n.º 10, p.15.

42 *Boletim ICOM Portugal*, Série III, Outubro 2017, n.º 10, p. 19.

património rico, vibrante e efervescente ligado às vivências e aos interesses das comunidades.

Claro que noutros números deste Boletim da responsabilidade do ICOM discute-se o PCI, mas o que aqui se pretende assinalar é que, para os museus portugueses, na hora de pensarem sobre as suas práticas, não identificam o PCI como um problema central. E ele é!

Também seria injusto não apontar o exemplo de muitos museus nacionais que com esforço, dedicação e um programa museológico e um trabalho bem claro, conseguem realizar essa ligação às comunidades de uma forma surpreendente. Em nome de todos, quero deixar uma palavra para o trabalho que Miguel Rego fez no Museu da Ruralidade (Castro Verde). Em condições difíceis, numa zona de baixa densidade, envelhecida e com escassos níveis de formação, foi possível construir um museu e um programa museológico em que a valorização da memória e do património de um território e das comunidades que nele vivem era o objetivo central, tudo isto realizado com evidentes escassos recursos económicos e financeiros, mas numa ligação permanente a juntas de freguesias, associações de moradores e de escola que foram, também eles, os garantes da sobrevivência e transmissão dessas memórias e desse património.

Considerações finais

As conclusões não são muito complicadas. A primeira é a da necessidade de mudarmos o quadro legal do património cultural imaterial nacional. Mas não se trata de o substituir por outro que arraste os mesmos problemas que o anterior. Para isso, impõe-se organizar alguma discussão e debate, em especial neste momento em que é possível identificar as fragilidades de uma legislação completamente desadaptada às necessidades e à realidade do país.

A seguir, outra questão central, é necessário refletir sobre as vantagens ou desvantagens da existência de um ou mais inventários e avaliar o resultado

do que tem feito existido em Portugal.

A terceira conclusão é a necessidade de trazer para a discussão as organizações que estão mais perto das comunidades, seja a nível autárquico, seja as que lutam pelo património, pelo ensino, pelas tradições locais, que, em Portugal, se chamam muitas vezes, de «festas».

Finalmente, importa perceber o papel que os museus podem e devem ter na salvaguarda do património imaterial. Só pode ser um papel relevante, embora também seja certo que atribuir funções sem meios não passa de um engano. Daqui a minha quarta conclusão: a necessidade de convocar uma grande reunião nacional para discutir os problemas dos museus e do património cultural imaterial.

Referências

Boletim ICOM Portugal, Série III, Outubro 2017, n.º 10.

CARVALHO, Ana (2011) — *Os museus e o Património Cultural Imaterial. Estratégias para o desenvolvimento de boas práticas*. Évora: CIDEHUS/Edições Colibri.

CARVALHO, Ana (2016) — *Museus e Diversidade Cultural: Da Representação aos Públicos*. «Coleção Estudos de Museus», Vol. 4. Casal de Cambra: Caleidoscópio e Direção-Geral de Património Cultural.

CARVALHO, Ana; BARATA, Filipe Themudo (2017) — *Ethics in Intangible Cultural Heritage Public Policies: Interview with Marc Jacobs*. «Revista Memória em Rede», n. 9. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, p. 165–180. Disponível em <<https://periodicos.ufpel.edu.br>> [Consulta realizada em 31/10/2018].

COHN, Bernard S (2000) — *Representing Authority in Victorian Indian*. In HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence, ed. - *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 165-209.

DECRETO-LEI n.º 132, de 13 de Setembro de 2013 (2013). Estabelece o regime

de constituição e funcionamento do Conselho Nacional de Cultura e das suas secções especializadas. Diário da República n.º 177/2013, Série I de 2013-09-13. Disponível em <<https://dre.pt/pesquisa/-/search/500036/details/maximized>>. [Consulta realizada em 31/10/2018 e 29/09/2019].

DECRETO-LEI n.º 139 de 15 de Junho de 2009 (2009). Estabelece o regime jurídico de salvaguarda do património cultural imaterial. Diário da República, 1ª série – N.º 113 – 15 de Junho de 2009, p. 3647. Disponível em <<https://dre.pt/web/guest/pesquisa/-/search/494544/details/maximized>>. [Consulta realizada em 31/10/2018 e 29/09/2019].

DECRETO-LEI n.º 149, de 4 de Agosto de 2015 (2015). Procede à primeira alteração ao [Decreto-Lei n.º 139/2009](#), de 15 de junho, que estabelece o regime jurídico de salvaguarda do património cultural imaterial. Diário da República, 1ª série – N.º 150 – 4 de agosto de 2015, p. 5365. Disponível em <https://dre.pt/home/-/dre/69935162/details/maximized?p_auth=dgKhLRD1>. [Consulta realizada em 31/10/2018 e 29/09/2019].

GUEUNIER, Noël J (2011-2012) – *Tradition orale* [Notes de Cours de Master (Semestre 1)]. Strasbourg: Université de Strasbourg/Institut d'Etnologie. Disponível em <https://sspsd.u-strasbg.fr/IMG/pdf/TradOrale_S023KM16_2011-12-2.pdf> [Consulta realizada em 31/10/2018].

LEI n.º 47, de 19 de Agosto de 2004. Aprova a Lei Quadro dos Museus Portugueses. Diário da República n.º 195/2004, Série I-A de 2004-08-19. Disponível em <<https://dre.pt/pesquisa/-/search/480516/details/maximized>>. [Consulta realizada em 31/10/2018].

MUNIZ, Antonio Welder Benedito (2014) – *Patrimônio Cultural Imaterial: Tesouros Vivos do Estado do Ceará*. Monografia (Curso de Formação de Gestores Culturais dos Estados do Nordeste) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/17398/1/Ant%C3%B4nio%20Welder>>

[%20Benedito%20Muniz.pdf](#)> [Consulta realizada em 31/10/2018].

Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - UNESCO (2003) – *Convenção para a salvaguarda do património cultural imaterial*. Disponível em <<http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00009-PT-Portugal-PDF.pdf>>. [Consulta realizada em 31/10/2018 e 29/09/2019].

PORTARIA 196, de 9 de abril de 2010. Aprova o formulário para pedido de inventariação de uma manifestação do património cultural imaterial e as respectivas normas de preenchimento da ficha de inventário. *Diário da República*, 1ª série – N° 69 – 9 de Abril de 2010, p. 1163. Disponível em <<https://dre.pt/pesquisa/-/search/612210/details/maximized>>. [Consulta realizada em 31/10/2018 e 29/09/2019].

RESOLUÇÃO DA ASSEMBLEIA DA REPÚBLICA nº 12 (2008). Aprova a Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, adoptada na 32.ª Sessão da Conferência Geral da UNESCO, em Paris, em 17 de Outubro de 2003. *Diário da República*, 1ª série – N° 60 – 26 de Março de 2008, p. 1687. Disponível em <<https://dre.pt/web/guest/pesquisa/-/search/246512/details/maximized>> [Consulta realizada em 31/10/2018 e 29/09/2019].

Saber fazer Louça Preta de Bisalhães é Património Cultural Imaterial

João Ribeiro da Silva⁴³

Resumo: Desde o final dos anos 80 do século XX a Câmara Municipal de Vila Real foi uma das principais entidades a procurar obstar à evidente diminuição do número de oleiros de Bisalhães – de facto, esta arte ancestral teve em tempos não muito remotos mais de 60 praticantes e hoje não conta mais do que 7 oleiros a trabalhar, 5 deles já de propecta idade. Sempre reconheceu (assim como outras entidades) a importância que esta atividade tem para a comunidade local e o impacto histórico-cultural deste património material, alicerçado no conhecimento imaterial que é transmitido dentro dessa mesma comunidade. Desta forma, no seguimento de um árduo trabalho, procedeu à inscrição do processo de confeção da louça preta de Bisalhães no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial. Aproveitando a dimensão da pesquisa e recolha de dados até então efetuada, o Município de Vila Real expôs à Comissão Nacional da UNESCO proposta para inclusão deste riquíssimo património imaterial, característico da aldeia de Bisalhães (Mondrões, Vila Real), na Lista do Património Cultural Imaterial que Necessita de Salvaguarda Urgente da UNESCO. No dia 29 de novembro de 2016, em Adis Abeba, esse intuito foi conseguido. O objetivo do Município de Vila Real foi, desde o início, obstar ao desaparecimento desta nobre atividade; mas também se assumiu um forte compromisso, no sentido de fazer todos os possíveis para que a atividade prospere, definindo para isso um ambicioso plano de salvaguarda a aplicar nos próximos anos.

43 Divisão de Promoção e Dinamização Cultural / Direção Regional de Cultura do Norte.
joaorsilva@culturanorte.gov.pt

Palavras-chave: Olaria; Louça preta; Bisalhães; Vila Real; Inventário.

Abstract: Since the end of the 1980's the Municipality of Vila Real was one of the main entities to try to prevent the evident decrease in the number of potters of Bisalhães - in fact, this ancestral art had (in a not very remote past) more than 60 practitioners, and today there are no more than 7 potters at work, 5 of them already of old age. It has always recognized (as well as other entities) the importance this activity has for the local community and the historical-cultural impact of this material heritage, based on the immaterial knowledge that is transmitted within that same community. Thus, following a hard work, the Municipality proceeded to register the process of confection of the black pottery of Bisalhães in the National Inventory of Intangible Cultural Heritage. Taking advantage of the dimension of research and data collection so far carried out, the Municipality of Vila Real has presented to the UNESCO National Commission a proposal for inclusion of this rich immaterial heritage, characteristic of the village of Bisalhães (Mondrões, Vila Real), in the UNESCO List of Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding. On November 29, 2016, in Addis Ababa, this intention was achieved. The objective of the Municipality of Vila Real was, from the beginning, to prevent the disappearance of this noble activity; but a strong commitment has been made to do everything possible to ensure that the activity thrives by setting an ambitious safeguard plan to be applied in the coming years.

Keywords: Ceramics; Black pottery; Bisalhães; Vila Real; Inventory.



Fig. 1 – Oleiro Miguel Fontes a trabalhar na roda, 2012. Fotografia de João Ribeiro da Silva.

História

Lemos há tempos, num documento medieval (datado de 1258), que «na vila de Parada [de Cunhos], há duas barreiras que são metade do Senhor Rei e metade do Mosteiro do Pombeiro; e cada oleiro que vai a essas barreiras por barro dá um quarto de pão» (PARENTE, 2013: 561-562). Será, eventualmente, a mais antiga referência a esta atividade, cuja origem se perde no tempo. Sabemos, através da análise da documentação existente, que se conhece produção de louça em barro num conjunto de pequenas localidades contíguas à cidade de Vila Real (Bisalhães, Parada de Cunhos, Mondrões, Lordelo e Vila Marim), pelo menos, desde o século XIII. Para além do documento referido, o foral de Vila Real, de 1515, já faz menção à olaria da região; por outro lado, o foral concedido por D. Manuel I a Lordelo, em 1519, informa dos tributos a pagar pelos oleiros.

Também os trabalhos arqueológicos realizados na Vila Velha (local de origem de Vila Real) entre 1995 e 2008, no âmbito do Programa Polis, permitiram a recolha de fragmentos de cerâmica provavelmente oriundos deste centro olário, dadas as semelhanças com a louça aí produzida. Não obstante, estes dados necessitam de investigação e análises posteriores que confirmem esta relação (SILVA, 2016: 71-72).

É graças ao estudo das fontes documentais que nos podemos aperceber do significativo número de oleiros em atividade em Lordelo e Mondrões. Um inquérito paroquial, datado de 1706, dá conta da muita louça que se produzia em Lordelo. A «Relação de Vila Real e seu termo», de 1721, refere a produção e comercialização de louça na freguesia de Mondrões (SOUSA & GONÇALVES, 1987). Em 1756 a criação da Região Demarcada do Douro, pelo Marquês de Pombal, atraiu uma enorme quantidade de pessoas, provenientes de outras regiões (de Portugal e Espanha, principalmente da Galiza) à região do Douro, para a construção dos muros, socalcos e plantação das vinhas que caracterizam a mais antiga região vinhateira demarcada do mundo. Tal constituiu um

considerável impulso à produção e comércio do centro olário do termo de Vila Real, devido à necessidade de suprimir as necessidades de todas essas pessoas. Um Inquérito Industrial levado a cabo em 1890 refere a existência de cinquenta oficinas de olaria, cada uma com o seu forno. Pelo menos metade trabalhava todo o ano.

Ao longo do século XIX e primeira metade do século XX, talvez fruto do crescimento de Vila Real, a produção de louça preta começou gradualmente a restringir-se à localidade de Bisalhães, atualmente a única localidade onde ainda se produz a louça preta, que aliás lhe tomou o nome.

Desde o último quartel do séc. XIX há registos fotográficos que mostram a estreita ligação entre a celebração do São Pedro e a louça de Bisalhães. Não é por acaso que à festividade se chama, não poucas vezes, a Feira dos Pucarinhos (Fig. 2). Apesar de atrair representantes de todos os ofícios tradicionais, a extensão de área coberta pela louça preta era impressionante, assim como a quantidade de pessoas que afluíam às festividades, aproveitando para suprir as suas necessidades no que à louça utilitária dizia respeito. Mas os oleiros não se limitavam a vender em Vila Real, no final do mês de junho: pelo contrário, calcorreavam toda a região, principalmente a norte do Douro; vendiam nas feiras locais, às quais chegavam após longas caminhadas com cestos cheios de louça à cabeça; e vendiam ou trocavam por géneros de primeira necessidade (ou por uma noite dormida debaixo de um teto) nos percursos de ida e de volta.



Fig. 2 – «Rua Central de Villa Real no dia de S. Pedro» em 1870, fotografia de A. N. A. Correia. © Museu do Som e da Imagem.

No entanto, ao longo do séc. XX os oleiros foram paulatinamente abandonando as feiras (à exceção da de S. Pedro, no centro de Vila Real, que se mantém até hoje, apesar de ter uma muito menor dimensão) e a venda pelas aldeias do Alto Douro, fixando postos de confeção e venda na Estrada Nacional nº 15, que liga o Porto a Vila Real, e que era a principal via rodoviária da região. Já eram menos, nos anos 1960 e 70, a dedicar-se exclusivamente à olaria mas, com o incremento do tráfego rodoviário e a chegada de mais forasteiros à região (o turismo no Norte de Portugal dava os primeiros passos), estes pontos de venda localizados nas proximidades de Vila Real tornaram-se numa imagem turística, difundida em cartazes e postais alusivos a este território, e garantiam retorno económico a esta atividade.

Não obstante, nova dificuldade seria criada aos oleiros de Bisalhães: abria-se ao trânsito o Itinerário Principal 4 (IP4) no início dos anos 90 do século XX, desviando quase totalmente o tráfego rodoviário da velhinha Nacional 15 – e das arcaicas barracas onde os oleiros vendiam as suas peças, arruinando-lhes o negócio. A solução encontrada pela Câmara Municipal de Vila Real foi a construção de um conjunto de postos de venda na entrada norte da cidade, solução que se mantém até hoje – estando mesmo, atualmente, a ser alvo de remodelação, com criação de postos de acesso a eletricidade e requalificação do espaço envolvente.

Atualmente são sete os oleiros a garantir que esta tradição não se perde: os irmãos Manuel e Cesário Martins; Sezisnando Ramalho e o seu filho, Jorge Ramalho; Querubim Rocha; Miguel Fontes; e Albano Carvalho, a quem chamam «O escultor» (por fazer figurado e não trabalhar à roda).

O processo de confeção da louça preta de Bisalhães

De facto, a classificação como património cultural imaterial incide sobre o processo de confeção da louça, isto é, o conhecimento que é posto em prática nas várias fases da confeção de uma peça de barro, desde o tratamento da matéria-prima à cozedura do objeto. Esse património é transmitido oralmente, de pessoa para pessoa, em contexto familiar, e mesmo dentro da comunidade local (no que concerne às tarefas menos específicas).

Atualmente os oleiros vão buscar o barro a Chaves. A sua extração era um processo muito trabalhoso, que por vezes fazia vítimas mortais, soterradas nas galerias que escavavam à procura dos melhores veios.

Depois de seco na eira o barro é transportado para a oficina de cada oleiro e guardado no «caleiro»: separa-se o barro mais forte do mais fino (a utilizar consoante o tipo de peças a realizar) e, nos dias escolhidos, vai para o «pio», onde é esmagado ao bater-se com um «pico» de madeira. É então

peneirado para uma «gamela», onde se mistura com água até atingir a consistência desejada, formando-se as «péis» de barro, que são guardadas húmidas e onde o oleiro vai buscar o barro quando decide «atirar-se à roda». «Coldra» (ou seja, amassa mais ainda e retira o excesso de ar no interior) o barro com as mãos até conseguir o «embolado», que coloca no centro da roda baixa, que faz rodar com a mão. Para além da perícia necessária no trabalho manual, o oleiro utiliza vários utensílios (Fig. 1), como o augueiro (vasilha com água), os fanadouros (pequenas talas de madeira) ou a cega (pequena corda, linha ou cabelo usada para separar a peça da roda).

A decoração das peças, mais utilizada nas últimas décadas, é feita quase sempre pelas mulheres dos oleiros, que começam por «gogar» a superfície, ou seja, alisam-na com pequenas pedras ou gogos, fazendo depois os desenhos (flores, folhas, espirais ou riscos, entre outros motivos) enquanto a louça está ainda «meio seca» (Fig. 3). Os oleiros também incluem, eventualmente, motivos decorativos nas peças, principalmente quando são conseguidos por acréscimo de barro.



Fig. 3 – Mulher a gogar a louça, 2015. Fotografia de Paulo Araújo.

É durante o processo de cozedura que a louça de Bisalhães adquire a característica cor negra, e é também este um dos momentos em que o

conhecimento imaterial mais se aplica. A escolha do dia em que se vai cozer é decisiva, pois pode pôr em causa toda a quantidade de peças que se coloca no forno. Este é diferente de há umas décadas: atualmente tem uma separação física (geralmente feita com carris do caminho-de-ferro) entre a câmara de combustão e a de enforamento; até o final do séc. XX o oleiro construía, de cada vez que ia cozer, uma separação provisória com recurso às «roncas», ou seja, peças maiores e defeituosas. Normalmente o forno constrói-se num local inclinado, permitindo colocar-se a louça por cima e adicionar o combustível por baixo.

Com o primeiro lume que se acende pretende-se tirar a humidade do interior do forno. Depois, num trabalho coletivo, começam a acastelar-se as peças maiores, de «boca» para baixo, e em cima destas as mais pequenas. Atiça-se depois o fogo, para que toda a louça existente no forno possa cozer. Num determinado momento, decidido pelo oleiro, «abafa-se» o forno, com a colocação de mais giestas e carqueja no topo da louça cozida, para avivar o lume, começando logo de seguida a lançar terra por cima de tudo, dando continuidade à cozedura (pois o fogo continua vivo, na câmara de combustão). O oleiro deixa apenas uma chaminé no topo do forno, e que em determinado momento (fruto do seu conhecimento conseguido pela prática de décadas – de séculos, diríamos) decide tapar com terra, ao mesmo tempo que se tapa também a boca do forno (por onde se carrega a câmara de combustão). Depois disto, e durante mais de duas horas a tarefa dos participantes neste duro trabalho é garantir que não há fuga de fumo (e de oxigénio do interior), pois é precisamente isso que faz com que as peças fiquem completamente negras. Quando consideram estar a cozedura terminada as peças começam então a ser desenforadas e limpas (superficialmente), estando então prontas para ser vendidas (Fig. 4).



Fig. 4 – Desenformar as peças, anos 1990. Fotografia de Duarte Carvalho.

O papel dos museus municipais de Vila Real

O Museu de Arqueologia e Numismática de Vila Real, inaugurado em 1997, foi criado com a intenção de albergar duas importantes coleções oferecidas ao Município pelo padre João Parente. Não obstante, desde o início acolheu igualmente um conjunto de ações, desenvolvidas pelos Serviços de Cultura da Câmara Municipal, orientadas para o conhecimento da história local. Aquando da adesão à Rede Portuguesa de Museus assumiu-se que o objetivo primordial do Museu seria constituir-se como ponto de partida para o conhecimento e interpretação da região em que se insere, região muito rica em vestígios patrimoniais (SILVA, 2006). A necessidade de ter em funcionamento um serviço educativo dinâmico refletiu-se na procura de exposições que permitissem uma maior interação com os públicos-alvo definidos, sendo um exemplo o acolhimento da exposição «Meninos Gordos: contar uma história através da faiança», que não só permitiu a abordagem de temáticas paralelas (como o *bullying* ou a xenofobia) como abriu a porta ao estabelecimento de uma

parceria com o Museu de Olaria de Barcelos e o Museu de Alberto Sampaio (Guimarães), o que viabilizou a realização de trabalho de investigação na área da louça preta, nomeadamente da de Bisalhães.

Com a anuência das respetivas tutelas (Municípios de Vila Real e Barcelos e Instituto dos Museus e da Conservação) apresentou-se candidatura a apoio financeiro no âmbito do Programa de Qualificação de Museus da Rede Portuguesa de Museus. Aprovada essa candidatura, iniciou-se um processo de aquisição de coleções, de inventário e de estudo, e concebeu-se a exposição «Olaria de Bisalhães: rostos de barro preto», que esteve patente no recém-inaugurado Museu da Vila Velha (em Vila Real) entre fevereiro e junho de 2009. A dimensão dada à exposição e o alcance que teve junto do público superou todas as expectativas. Editou-se, paralelamente, o catálogo bilingue «A Louça Preta de Bisalhães (Mondrões, Vila Real)» (FERNANDES, MOSCOSO & CASTRO, 2009) e o caderno de exploração pedagógica «Uma menina que nasceu no meio do barro – história quase verdadeira dos oleiros de Bisalhães (Vila Real)», (FERNANDES, PEDRO & MARQUES, 2009).

Incluiu-se na exposição um videograma da autoria de Vítor Bilhete que foi posteriormente editado no DVD «Olaria de Portugal: Norte», e que acompanhou a exposição «Olaria do Norte de Portugal: uma panorâmica» patente no Museu da Vila Velha em 2012, complementada com a edição do catálogo «As mais antigas colecções de olaria portuguesa: Norte» (FERNANDES, 2012), e do livro «A Inês e a galinha pedrês que sabia contar até três e falava "olarês"» (FERNANDES & FARIA, 2012), com edições em português e em inglês.⁴⁴

O serviço educativo dos Museus iniciou então uma intensa atividade relacionada diretamente com a olaria de Bisalhães, que se mantém até hoje. Percorreu praticamente todas as escolas, jardins de infância e ATL's da região e recebeu visitas de todo o país, organizou ateliês («Pequenos oleiros», ação que

44 Todo este material foi coordenado e comissariado por Isabel Maria Fernandes, Cláudia Milhazes e pelo Autor deste artigo, e organizado e promovido pelo Museu de Olaria de Barcelos (Município de Barcelos), Museu de Arqueologia e Numismática de Vila Real (Município de Vila Real) e pelo Museu de Alberto Sampaio (Instituto dos Museus e da Conservação). Pode fazer-se uma visita virtual à exposição «Olaria de Bisalhães: rostos de barro preto» e aceder-se ao guião da exposição em <http://www.mvv.cm-vilareal.pt/index.php/olaria-de-bisalhaes> (recuperado em 19, setembro, 2018).

ainda persiste) e *workshops* com vários oleiros de Bisalhães, acompanhou visitas à aldeia e elementos patrimoniais relacionados com a atividade, visitou vezes sem conta os postos de venda de todos eles. Disponibilizou informação sobre o trabalho da olaria sempre que tal lhe foi solicitado, assim como os contactos dos oleiros a potenciais clientes e interessados. E conceberam-se novas exposições, de que são apenas exemplos «Barro preto em mãos de mulher» ou «Barro preto em dias de festa Real» (esta em parceria com a Associação Douro Alliance).

O verdadeiro alcance de toda esta atividade não será totalmente conhecido, pois não se resume ao número de visitantes ou participantes nas ações educativas. O facto de ambas as exposições terem circulado um pouco por todo o país (com incidência particular no Norte) permitiu um maior conhecimento deste património e a sua relação com outros tipos de louça. E as edições permitiram um alcance internacional, por serem bilingues, tendo as primeiras publicações – dedicadas especificamente à olaria de Bisalhães – esgotado num ápice.

Por outro lado, também em 2008 foi inaugurado o Museu do Som e da Imagem, em Vila Real. Igualmente de tutela municipal, e nascido da necessidade de preservar o importante acervo do antigo Teatro Avenida, na posse da Autarquia desde 1999, este museu alberga um serviço educativo e um arquivo audiovisual, sendo que este último tem sido constantemente enriquecido com registos inéditos e interessantíssimos, provenientes de coleções diversas, onde naturalmente se incluem fotografias que abordam, direta ou indiretamente, a temática da louça preta de Bisalhães.

A inscrição do processo de confeção no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial

No âmbito da realização de um trabalho académico o Dr. João Luís Sequeira Rodrigues recorreu aos Museus de Vila Real, onde teve acesso ao

material suprarreferido. Em formação sobre património cultural imaterial preencheu, como exercício académico, a ficha-tipo de inventário de património imaterial, dedicando-se precisamente ao processo de confeção da louça preta de Bisalhães. Após conclusão desse trabalho procurou apoio institucional junto do Município de Vila Real para lhe dar sequência prática, garantindo assim a apresentação formal de candidatura à inscrição no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial – aceite o repto por parte do Município, constituiu-se uma equipa de trabalho⁴⁵ que promoveu o enriquecimento do trabalho inicial, com recurso, entre outros elementos, ao imenso material anteriormente recolhido e publicado pelo Município de Vila Real, através dos seus Museus e dos Serviços de Cultura.

Todo o trabalho de preenchimento definitivo e completo da ficha de inventário do Património Cultural Imaterial foi acompanhado pela Direção Geral do Património Cultural, através do Dr. Paulo Costa, um dos principais responsáveis pela concretização do objetivo de apresentação, pela parte do Município, da proposta de inclusão deste valioso elemento patrimonial no Inventário Nacional. Graças a um trabalho rigoroso, que incluiu a recolha de mais de 200 fotografias, registos de vídeo e a atualização da bibliografia existente, a equipa de trabalho terminou o processo no final do ano de 2014, tendo o Município de Vila Real submetido o referido processo com sucesso, vendo finalmente a inscrição no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial concluída em 5 de março de 2015, com a publicação em Diário da República (IIª Série, nº 45, anúncio nº 36/2015)⁴⁶.

O inventário nacional do Património Cultural Imaterial é um documento extraordinariamente completo. Para além da descrição exaustiva da manifestação cultural a inventariar, obriga a aturada pesquisa sobre a sua origem. Procura a resposta a questões pertinentes como a importância desta manifestação enquanto reflexo da respetiva comunidade ou grupo, os contextos

45 Por designação da Senhora Vereadora do pelouro da Cultura, Dra. Eugénia Almeida, trabalharam em equipa o Autor e o Dr. João Luís Sequeira Rodrigues, em constante articulação com a Direção Geral do Património Cultural, na pessoa do Dr. Paulo Costa.

46 <<https://dre.pt/application/file/66651949>> (recuperado em 19, setembro, 2018). O registo no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial pode ser consultado em <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/Inventario/InventarioConsultar.aspx?IdReg=410>.

sociais e culturais da sua produção, reprodução e formas de acesso, a efetiva transmissão intergeracional da manifestação do património cultural imaterial e dos modos em que se processa ou as circunstâncias suscetíveis de constituir perigo ou eventual extinção, parcial ou total, da manifestação do património cultural imaterial, obrigando a reflexão sobre as medidas de salvaguarda a adotar em relação à sua continuidade.

Obriga igualmente a uma documentação tão completa quanto possível do processo de confeção da louça preta de Bisalhães e da tipologia de peças executadas pelos oleiros, bem como das ferramentas por si utilizadas, em vários formatos – fotográfico, videográfico, gráfico e cartográfico.

Finalmente, procura identificar outros tipos de património (material ou imaterial) que possam estar direta ou indiretamente ligados à manifestação do património cultural imaterial inventariado.

A inscrição na Lista de Património Cultural Imaterial que Necessita de Salvaguarda Urgente da UNESCO

Assim que garantiu que o trabalho desenvolvido teria o resultado desejado, o Município de Vila Real iniciou os esforços diplomáticos no sentido de garantir a escolha, por parte do Estado, da sua candidatura à inscrição na Lista de Património Cultural Imaterial que Necessita de Salvaguarda Urgente da UNESCO. Realizaram-se várias reuniões de trabalho com a Direção Geral do Património Cultural, a Secretaria de Estado da Cultura e a Comissão Nacional da UNESCO, e os deputados eleitos pelo círculo de Vila Real apresentaram na Assembleia da República, no dia 20 de março, o Voto n.º 260/XII/4.^a, de saudação à candidatura do processo de confeção da Louça Preta de Bisalhães à «Lista de Património Cultural Imaterial que necessita de salvaguarda urgente (UNESCO)», voto esse aprovado por unanimidade⁴⁷.

47 O conteúdo do voto apresentado pode ser consultado em <<http://app.parlamento.pt>> (recuperado em 19, setembro, 2018).

O trabalho da equipa⁴⁸ incidiu então na finalização do preenchimento do formulário de candidatura e na sua tradução, bem como de outros elementos obrigatórios (de que é exemplo o registo no inventário nacional do Património Cultural Imaterial). Por outro lado, procurou obter registos fotográficos e de vídeo mais atualizados sobre o processo de confeção da louça preta de Bisalhães. Foi efetuado um exaustivo trabalho de recolha de todas as iniciativas concretizadas nos últimos anos, por várias instituições, com o objetivo de manter viva a tradição; e, finalmente, delineou-se um plano de salvaguarda para o período compreendido entre a apresentação da candidatura e 2020, com um conjunto ambicioso de medidas divididas em várias áreas, discutidas previamente com os oleiros e com os indispensáveis parceiros institucionais, entre os quais se destacam a Junta de Freguesia de Mondrões, a Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD) ou o NERVIR – Núcleo Empresarial Regional de Vila Real, entre outros.

O principal objetivo do plano de salvaguarda proposto é impedir o desaparecimento a médio prazo da confeção de louça preta em Bisalhães. Aposta-se na transmissão de conhecimento, tendo os oleiros como principal canal de emissão, não descurando a necessidade de captar novos praticantes para esta arte centenária. Outro objetivo essencial passa pela dignificação das condições de trabalho dos oleiros atuais. Considera-se imprescindível que a prática da olaria seja tida como uma atividade nobre, importantíssima para o fortalecimento da relação entre a comunidade e a terra, bem como para o seu reconhecimento. Finalmente, é objetivo do plano de salvaguarda reforçar a rentabilidade desta arte, nomeadamente através do reforço da sua divulgação, regional, nacional e internacionalmente.

As medidas preconizadas no plano de salvaguarda foram então divididas em quatro áreas principais: o apoio aos praticantes; educação e formação; valorização económica; e valorização patrimonial e científica. De entre todas destacamos, por exemplo, a requalificação do espaço urbano onde se localizam

48 À equipa inicialmente constituída juntou-se Paulo Araújo, que teve a seu cargo a recolha dos registos audiovisuais mais atuais, que complementaram a candidatura apresentada. O sucesso da candidatura deveu-se em muito ao constante acompanhamento por parte da Comissão Nacional da UNESCO, através da Dra. Clara Bertrand Cabral.

os seus postos de venda atuais, com inclusão de novo mobiliário urbano e reordenamento dos espaços públicos e de estacionamento; manutenção do apoio dado à deslocação e participação dos oleiros na Feira de São Pedro; realização de Curso de Formação Profissional de novos artesãos, a implementar pelo Município com a colaboração dos atuais praticantes e em articulação com entidades de âmbito local, designadamente de carácter escolar e empresarial, e em particular com o NERVIR e com a UTAD; divulgação e sensibilização pública da comunidade, em particular das gerações mais jovens da comunidade de Bisalhães e Vila Real, para a importância da continuidade futura da tradição; realização de atividades dirigidas aos mais jovens nos equipamentos culturais municipais, nomeadamente exposições e ateliês; edição e reedição de publicações infanto-juvenis sobre a louça preta de Bisalhães e tradições associadas; revisão da sinalética do itinerário existente de visita na aldeia de Bisalhães e da sinalética relativa às estruturas (oficinas e fornos dos oleiros) da aldeia de Bisalhães associadas à confeção da louça preta; certificação da louça preta de Bisalhães para uso alimentar, permitindo assim a sua utilização nos equipamentos de restauração e hotelaria locais, regionais e nacionais; estudo e divulgação de receitas tradicionais usando louça preta, nomeadamente organizando *workshops* culinários, eventualmente com *chefs* de renome; reforço da divulgação e animação da Festa de São Pedro (Fig. 5), evento que constitui a ocasião anual de maior divulgação e acesso públicos à olaria de Bisalhães; reforço da divulgação turística da olaria de Bisalhães por parte do Município de Vila Real; realização de novas exposições, temporárias e itinerantes, e prossecução do respetivo plano editorial destinado à divulgação e sensibilização pública – a nível local, regional, nacional e internacional – para a relevância cultural do processo de confeção da louça preta de Bisalhães; edição e reedição de publicações de cariz cultural, etnográfico e turístico relacionadas com a louça preta de Bisalhães, dirigidas a níveis etários distintos, com especial destaque para o público infantojuvenil; promoção de seminário sobre a produção de louça preta na Península Ibérica, dando assim oportunidade para a divulgação dos locais onde ainda se produz louça preta, permitindo futuras colaborações entre oleiros e instituições existentes de preservação e divulgação de ofícios

tradicionais, bem como a edição de trabalhos científicos sobre a temática; e reformulação de *Website* já existente sobre olaria de Bisalhães, com tradução para diferentes línguas, com reforço e atualização dos conteúdos científicos, em colaboração com o NERVIR.

Para acompanhar a aplicação do plano de salvaguarda constituiu-se uma Comissão Científica. Foi ainda criada uma Comissão de Honra, com o duplo objetivo de garantir maior visibilidade para a louça preta de Bisalhães e de assegurar um maior empenhamento político para a salvaguarda do seu processo de confeção.

O Comité Intergovernamental da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) que avaliou a candidatura apresentada pelo Estado Português considerou estarem verificados todos os critérios de avaliação, pelo que propôs a sua aprovação e a inclusão do processo de confeção da louça preta de Bisalhães na Lista de Património Cultural Imaterial que Necessita de Salvaguarda Urgente da UNESCO, o que veio efetivamente a acontecer na 11ª Sessão do Comité Intergovernamental para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, que teve lugar na capital da Etiópia (Adis Abeba), no dia 29 de novembro de 2016⁴⁹.

Considerações finais

Foi no último quartel do séc. XX que se tornou evidente o decréscimo acentuado do número de oleiros no ativo, bem como a necessidade de se tomarem medidas que obstassem ao seu desaparecimento.

Tudo o que se fez até agora, fruto do trabalho de várias entidades, permitiu garantir condições mínimas para que os cinco oleiros que, durante mais

⁴⁹ O processo apresentado à UNESCO, para inclusão na Lista de Património Cultural Imaterial que Necessita de Salvaguarda Urgente, está disponível em <http://www.unesco.org/culture/ich/en/USL/bisalhaes-black-pottery-manufacturing-process-01199>.

de 30 anos, representaram estoicamente a Olaria de Bisalhães se pudessem manter em atividade. As ações de divulgação e de sensibilização levadas a cabo pelos Museus de Vila Real (entre outras ações desenvolvidas por outros agentes sociais e culturais) possibilitaram uma nova perceção sobre o trabalho dos oleiros, a sua importância no panorama local, regional e nacional e ajudaram a dignificar a visão que tanto o público em geral como os próprios oleiros tinham do seu trabalho.

A inscrição no inventário nacional do património cultural imaterial e na lista de património cultural imaterial que necessita de salvaguarda urgente da UNESCO voltou, de novo, a chamar a atenção de todo o país (com especial relevo para a comunidade local) para a Olaria de Bisalhães – e garantiu um comprometimento de várias instituições, tendo à cabeça o Município de Vila Real, para a execução de um plano de salvaguarda tão ambicioso quanto necessário.

Os próximos anos permitirão perceber se todos os esforços realizados até agora, aliados aos que se farão no futuro próximo, terão o resultado que se espera: a continuidade da louça preta de Bisalhães, feita pelos oleiros usando o método tradicional de trabalho. O início de atividade de dois oleiros mais novos (Jorge Ramalho e Miguel Fontes) nos últimos anos pode ser um bom indício, assim como o interesse que novos intérpretes (designers, cozinheiros, confrarias, entre outros) manifestam no aproveitamento desta nobre tradição. Oxalá daqui a uns anos a «necessidade de salvaguarda urgente» deixe de se verificar!



Fig. 5 - Feira de S. Pedro, 2012. Fotografia de João Ribeiro da Silva.

Bibliografia resumida

CAMPOS, Maria Emília; CARVALHO, Duarte (1999) — *Bisalhães: anatomia de um povo*. Vila Real: Centro Cultural Regional de Vila Real.

FERNANDES, Isabel Maria (2012) — *As mais antigas colecções de olaria portuguesa: Norte*. Vila Real: Museu de Arqueologia e Numismática de Vila Real (Município de Vila Real), Museu da Olaria (Município de Barcelos) e Museu de Alberto Sampaio (Instituto dos Museus e Conservação).

FERNANDES, Isabel Maria; FARIA, Rita (2012) — *A Inês e a galinha pedrês que sabia contar até três e falava «olarês»*. Vila Real: Museu de Arqueologia e Numismática de Vila Real (Município de Vila Real), Museu da Olaria (Município de Barcelos) e Museu de Alberto Sampaio (Instituto dos Museus e Conservação).

FERNANDES, Isabel Maria; MOSCOSO, Patrícia; CASTRO, Fernando (2009) — *A Louça Preta de Bisalhães (Mondrões, Vila Real)*. Vila Real: Museu de Arqueologia e Numismática de Vila Real (Município de Vila Real), Museu da Olaria (Município de Barcelos) e Museu de Alberto Sampaio (Instituto dos Museus e Conservação).

FERNANDES, Isabel Maria; PEDRO, Alexandra; MARQUES, Isabel (2009) — *Uma menina que nasceu no meio do barro – história quase verdadeira dos oleiros de Bisalhães (Vila Real)*. Vila Real: Museu de Arqueologia e Numismática de Vila Real (Município de Vila Real), Museu da Olaria (Município de Barcelos) e Museu de Alberto Sampaio (Instituto dos Museus e Conservação).

PARENTE, João (2013) — *Idade Média no Distrito de Vila Real*, Tomo I. Vila Real: Âncora Editora.

RODRIGUES, João Sequeira; SILVA, João Ribeiro da (2014) — *Pedido de inventariação do «processo de confecção da louça preta de Bisalhães» no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial*. Vila Real: Município de Vila Real. Disponível em <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/Inventario/InventarioConsultar.aspx?IdReg=410> [Consulta realizada em 19/09/2018].

SILVA, João Ribeiro da, coord. (2015) — *Nomination file for inscription in 2016 of «Bisalhães black pottery manufacturing process» on the List of Intangible Cultural*

Heritage in Need of Urgent Safeguarding. Vila Real: Município de Vila Real. Disponível em <<http://www.unesco.org/culture/ich/en/11COM>> [Consulta realizada em 19/09/2018].

SILVA, João Ribeiro da (2006) — *O Museu de Arqueologia e Numismática de Vila Real*. «Tellus Revista de cultura trasmontana e duriense», nº 44, Vila Real: CMVR.

SILVA, João Ribeiro da (2016) — *Vila Real - o processo de confecção da louça preta de Bisalhães*. «Revista Pedra & Cal», GECORPA, nº 61 (julho/dezembro de 2016), p. 70-75. Disponível em <http://www.gecorpa.pt/Upload/Revistas/Rev61_Revista_Completa.pdf>. [Consulta realizada em 19/09/2018].

SOUSA, Fernando de; GONÇALVES, Silva (1987) — *Memórias de Vila Real* (2 vol.), Vila Real: Arquivo Distrital de Vila Real e Câmara Municipal de Vila Real.

Teatro Dom Roberto: problematizações em torno da sua salvaguarda

Marta Branco Guerreiro⁵⁰

Resumo: Em 2015, o Museu da Marioneta deu início ao procedimento de inscrição de teatro Dom Roberto no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial. Esse processo levou o museu a repensar a sua relação com o património imaterial, uma ligação que vinha acontecendo desde a sua abertura. Desde aí foi dada maior importância à documentação, à introdução de elementos audiovisuais na exposição e à programação de espetáculos de robertos dentro e fora do museu. Dada a sua responsabilidade na salvaguarda desta expressão, pretende-se neste artigo fazer uma reflexão sobre o papel do Museu e das suas limitações na proteção do património intangível. Se, por um lado, o património cultural imaterial pode levar o museu a abrir alguns caminhos que o tornem mais próximo das comunidades, por outro, a patrimonialização de uma manifestação viva pode levar à sua imobilização.

Palavras-chave: Teatro Dom Roberto; Teatro de Marionetas; Património Cultural Imaterial; Salvaguarda; Museu

Abstract: In 2015, the Museu da Marioneta began the procedure to register Teatro Dom Roberto in the Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial (the Intangible Heritage Inventory). This process led the museum to rethink its relation to intangible heritage, what had been happening since its opening. Since then, greater importance has been given to documentation, to the introduction of audiovisual elements in the exhibition and to the programming of *robertos* (Portuguese traditional hand puppets) shows that

50 Centro de Documentação e Investigação / Museu da Marioneta.
martaguerreiro@egeac.pt

happen inside and outside the museum. Given its responsibility in safeguarding this expression, it is intended in this article to reflect on the role of the Museum and its limitations in the protection of the intangible heritage. If, on one hand, the intangible cultural heritage can lead the museum to open some doors that can bring it closer to the communities, on the other hand, the patrimonialization of a living manifestation can lead to its immobilization.

Keywords: Dom Roberto Theatre; Puppets Theatre; Intangible Cultural Heritage; Safeguarding; Museum.

Par cette révélation d'une parole ou d'un savoir, l'immatériel est une dimension qui est aussi une prédisposition et une invitation à la connaissance de l'autre, une convocation à l'attention à la diversité et à la recherche des voix avec lesquelles on participe à la construction des contours du monde. (BRITO, 2004: 153)

Em 2015, o Museu da Marioneta deu início ao procedimento de inscrição de teatro Dom Roberto no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial. A formalização desse pedido foi o culminar de um processo longo que teve início com a criação do próprio museu e com o trabalho efetuado com os marionetistas portugueses ou, em alguns casos, as suas famílias.

Importa, por isso, retomar o ano de 2001, data de abertura do Museu da Marioneta, sob a tutela da empresa municipal então chamada de EBHAL – posteriormente transformada em EGEAC⁵¹. A missão do museu refere já a importância da recolha inerente às atividades relacionadas com o teatro de marionetas, assumindo desta forma a necessidade de uma aproximação com os fazedores deste teatro. Além disso, menciona também a «recolha, manutenção, conservação, exibição e divulgação do teatro de marionetas»⁵², assumindo um papel ativo na programação de teatro de marionetas e contribuindo para que o museu seja um ponto de encontro não só entre os vários marionetistas, mas também destes com o seu público.

A constituição do Museu teve na sua génese a existência de uma coleção que estava à guarda da Companhia de São Lourenço⁵³ e que consistia nas marionetas da própria companhia, de outros bonecreiros e, em número muito

51 A EBAHL – Equipamentos dos Bairros Históricos de Lisboa foi criada em 1995 pela Câmara Municipal de Lisboa. Em 2003 a empresa mudou a sua designação para EGEAC – Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural que tem sob sua tutela monumentos, museus, teatros sendo responsável por alguma da programação em espaço público na cidade, entre ela a das Festas de Lisboa.

52 Tal como pode ser lido no site do Museu, em www.museudamarioneta.pt, a missão do Museu é a seguinte:

Constitui a missão do Museu o conjunto de actividades inerentes à recolha, manutenção, conservação, investigação, exibição e divulgação do teatro de marionetas, a marioneta e a sua história, sendo o seu objectivo a difusão do seu conhecimento e aprendizagem, fomentando a actividade nesta área específica, informando, formando, educando e divertindo o público que o visita.

menor, de peças de outros países. No entanto, os objetos à guarda da companhia não estavam devidamente documentados e todo um trabalho de inventário e investigação precisava de ser feito.

Durante o processo de passagem da coleção para a EBHAL e a construção do novo Museu foi necessário proceder ao estudo das peças em questão tornando-se imprescindível o contacto com marionetistas. Data dessa altura a construção de laços entre o museu e a comunidade ligada ao teatro de marionetas em Portugal, que tem vindo a ser profícua para ambos os lados. O museu, como um local inteiramente dedicado ao teatro de marionetas, tem dado visibilidade a esta arte não só através da exposição permanente, mas também da programação de espetáculos, edição de catálogos e realização de exposições temporárias que têm aproximado o público do teatro de marionetas. Por sua vez, uma parte dos bonecreiros confia ao museu parte da sua documentação, cedendo mesmo algumas marionetas que agora aumentam a coleção.

O facto de o teatro de marionetas ser visto como uma arte menor fez com que muita documentação se perdesse e muitos objetos fossem votados ao esquecimento. As condições sociais dos bonecreiros itinerantes que percorriam o país nos anos 50 e 60 não possibilitavam que as estruturas teatrais (os pavilhões ou guaritas onde faziam espetáculos) e as marionetas fossem preservados, acabando muitos por ser destruídos após o fim de atividade dos marionetistas. Em 2001, o museu deparou-se por isso com uma coleção pouco documentada e com muitos lapsos no que se adivinha ter sido o panorama global do teatro de marionetas português.

A tarefa de estudo da coleção não se avizinhava fácil, uma vez que não existiram em Portugal muitos investigadores que se dedicassem ao teatro de

53 A Companhia de São Lourenço foi fundada em 1973, sob o nome de Companhia de Ópera Buffa e tinha como objetivo reconstituir algumas das peças de ópera cómica para cantores e marionetas do século XVIII da autoria de António José da Silva. Trabalhou também com textos tradicionais portugueses e com peças de Gil Vicente que levava à cena na sua carroça-teatro com que percorreu algumas das aldeias do país. Os seus fundadores vinham de diferentes áreas artísticas: Helena Vaz, escultora, José Alberto Gil, músico e compositor e Fernando Serafim, tenor.

Em 1987, o grupo abriu um espaço dedicado à exposição de marionetas, situado entre o Castelo de São Jorge e a Graça. Foi deste primeiro espaço e coleção – entretanto adquirida pela Câmara Municipal de Lisboa - que surgiu depois o Museu da Marioneta que se instalou no bairro da Madragoa, onde ainda hoje se encontra.

marionetas. Exceção a essa regra foi o caso de Henrique Delgado que foi ao encontro de alguns marionetistas, entrevistando-os e fotografando, publicando posteriormente os artigos na revista *Plateia*⁵⁴. Com a morte de Henrique Delgado o seu espólio documental foi doado ao museu enriquecendo em muito o Centro de Documentação, inclusive com um conjunto de negativos e fotografias, algumas inéditas, essenciais à compreensão da dinâmica dos espectáculos de marionetas de então.



Figura 1 – Espetáculo de António Dias na Feira de Santarém, 1967

© Henrique Delgado/Museu da Marioneta

Na coleção inicial do Museu e pertencentes a marionetistas tradicionais, existiam os bonecos de Faustino Duarte e seus dois filhos, Joaquim Pinto e Henrique Duarte. Posteriormente juntaram-se as marionetas de Manuel Rosado, doadas pelo grupo de teatro d'A Barca. Atualmente a coleção conta já com

54 Dada a importância destes artigos, o Museu da Marioneta publicou em 2011 o livro «*Henrique Delgado. Contributos para a história da Marioneta em Portugal*» (RIBEIRO, 2011) onde se juntou uma série de artigos até então dispersos por publicações periódicas e também alguns textos inéditos.

marionetas de Cesário Cruz Nunes⁵⁵, bonecreiro itinerante entretanto falecido, e de outros marionetistas ainda em atividade. Ao longo do tempo, juntou-se documentação que permite compreender melhor o funcionamento dos pavilhões de feira que eram verdadeiros teatros ambulantes e o trabalho de pesquisa sobre eventuais acervos ainda existentes continua a ser feito.

Mas tratando-se o teatro de marionetas uma arte performativa, a constituição de uma coleção de objetos, assim como a sua documentação não constituem os únicos elementos necessários à compreensão total deste tipo de arte. A marioneta é um caso ontológico muito específico pois a sua existência aproxima-se, a determinada altura da do ser vivo: no palco, quando é manipulada pelo marionetista, a marioneta respira, fala, emociona-se – e com ela, o público. Por essa razão, um museu da marioneta fica sempre um pouco aquém desse fim do objeto em si: em exposição a marioneta perde a vida que outrora teve em palco.

É perante este «trágica condição efémera» (ALVAREZ, 2009: 101) das artes performativas que o museu assume o papel de tentar resgatar à voracidade do tempo a vida que a marioneta teve em palco. Embora se trate de uma tarefa impossível, porque um museu jamais será um teatro, essa tentativa de aproximação à arte viva transforma o museu num lugar dinâmico, onde os objetos exigem um tratamento que vai mais além da exposição, eles exigem um diálogo com o público.

O teatro de marionetas distingue-se do teatro de atores porque se neste «nada obriga a que o espetáculo deixe vestígios materiais. Só sem atores é que não existe teatro.» (ALVAREZ, 2009: 106), no teatro de marionetas o caso é diferente, porque a marioneta ou o objecto animado é sempre necessário à sua existência. Contudo, a vida atribuída à marioneta é do domínio do imaginário, uma vez que qualquer objeto quotidiano pode ser transformado numa personagem e é aos olhos do espetador que ele aparece como tal. Por isso, muitos dos objetos que se transformam em marionetas no palco, ficam

55 Este conjunto de marionetas foi cedido pelo grupo S.A. Marionetas de que também faz parte José Gil, um dos bonecreiros em atividade que também se tem dedicado à investigação.

irremediavelmente suspensos da sua função, isentos de identidade artística se não forem documentados como tal, contextualizados no todo que é o seu espetáculo. Não é por acaso que usamos o termo «animar» quando nos referimos ao ato em que o manipulador transmite, através do movimento, vida à marioneta. «Animar» significa precisamente «dar vida», quase como que de um empréstimo de alma estivéssemos a falar. Ora, sem essa «anima» a marioneta não vive.

Esse lapso entre a vida da marioneta em palco e de museu sublinha a importância da documentação e leva-nos para o campo do património imaterial. Joaquim Pais de Brito refere bem essa distância, esse lapso quando diz: «Um museu onde as coisas que guardava e que todos reconheciam como suas se tornariam distantes do público que o iria frequentar» (BRITO, 2009: 356). Um museu da marioneta correria também esse risco: o que se revelava importante para a comunidade de marionetistas ou do teatro em geral, poderia perder relevância se o museu não conseguisse transmitir aos seus visitantes a ideia da marioneta viva e inserida em determinadas práticas performativas e rituais.⁵⁶

Para evitar que esse distanciamento acontecesse o Museu começou a considerar a coleção para além dos objectos expostos reconhecendo a extrema importância da documentação e do património vivo que acompanha a coleção de teatro de marionetas. Daí que a definição de Património Imaterial da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) se aplique a algumas das peças da coleção do Museu. À luz da convenção de 2003 da UNESCO a definição de património imaterial refere que este é «transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio, da sua interação com a natureza e da sua história, incutindo-lhes um sentimento de identidade e de continuidade» (UNESCO, 2003).

No panorama internacional existem algumas manifestações relacionadas

⁵⁶ No teatro Dom Roberto falamos de uma prática performativa que era muito presente no espaço público, requerendo mesmo uma dinâmica de vida e presença nas ruas. Mas se nos deslocarmos para África ou para Ásia, estamos já perante práticas de natureza mais ritualista.

com o teatro de marionetas⁵⁷ que estão inscritas na lista representativa da UNESCO, a maioria delas na Ásia, continente com uma forte tradição de marionetas, três na Europa e uma em África. Estas expressões estão profundamente enraizadas nas comunidades e têm uma longa história, sendo mesmo manifestações únicas e irrepetíveis noutros locais onde se encontram despojados dos laços sociais à volta dos quais alguns rituais se ancoram. Em todos estes teatros não é só o tempo que estão em cena ou o espetáculo propriamente dito, que é relevante; todo o processo de fabrico das marionetas, os materiais utilizados, a relação entre os vários atores, as tradições orais a eles associados enriquecem toda a manifestação para que a ela se possa adequar verdadeiramente a expressão de «património».

57 Opera dei Pupi, Teatro de marionetas da Sicília (2001), Teatro de marionetas wayang (2003), Sbek Thom, Teatro de sombras khmer (2005), teatro de marionetas Ningyo Johruri Bunraku (2008), Karagoz, teatro de sombras da Turquia (2009), marionetas de sombra da China (2011), Saída das máscaras e marionetas em Markala (2014), teatro de marionetas na Eslováquia e República Checa (2016)



Figura 2 – Interior da guarita de Francisco Mota, 2014 © Filipa Camacho/Museu da Marioneta

Em Portugal, o teatro de marionetas encontra-se hoje afastado da vida quotidiana de muitos de nós, mas até há cerca de cinquenta anos era presença regular nas cidades, nas praias e mesmo em algumas aldeias, onde os bonecreiros itinerantes se apresentavam. O quotidiano dos bonecreiros, a sua itinerância pelo país, o modo como ensinavam outros e mesmo as suas relações familiares (muitas vezes a família estava toda envolvida no processo dos espetáculos e da itinerância) constituem um património que se relaciona com o

período histórico em que viveram.

Gradualmente, o teatro de marionetas enveredou por caminhos diversos e deixou de estar tão presente nas ruas. Atualmente, apenas duas expressões existentes em Portugal poderiam ser consideradas à luz da convenção da UNESCO, sendo elas os Bonecos de Santo Aleixo⁵⁸ e o teatro Dom Roberto. Foi este último que o Museu da Marioneta propôs para integrar o Inventário Nacional de Património Cultural Imaterial e que se caracteriza, segundo a própria candidatura, da seguinte forma:

O Teatro de Dom Roberto é um tipo de teatro itinerante de marionetas que pode ser feito em qualquer local e em qualquer data, mas que tradicionalmente se realiza na Primavera, Verão e inícios do Outono nas praias, jardins, praças e em associação com as feiras. Os espetáculos são feitos numa guarita ou barraca, estrutura de pano onde, no interior, o bonecreiro manipula e dá voz às marionetas de luva. O som característico destes espetáculos é dado pela palheta, instrumento que o marionetista coloca na boca com o propósito de amplificar a voz. O reportório tem um carácter satírico e a manipulação é feita num ritmo veloz.

Usualmente é feito na rua onde o público se junta à volta da guarita assim que ouve o som da palheta que, amplificando a voz do bonecreiro, dá o primeiro mote para o espetáculo começar. A partir desse momento, as marionetas de luva vão aparecendo na zona superior da estrutura, interagindo ora entre si, ora com o público. A manipulação é feita de forma rápida o que dá bastante ritmo ao espetáculo, com constantes entradas e saídas de personagens. A interação

58

Os Bonecos de Santo Aleixo serão oriundos da aldeia que lhes deu o nome. De composição essencialmente rural, o grupo percorria o Alto Alentejo apresentando os seus espetáculos. (...)

Estas marionetas actuam num pequeno retábulo de madeira que possui uma rede dupla de cordéis, colocada verticalmente entre os bonecos e o público. A iluminação é feita através de candeias de azeite e possui cenários pintados em cartão. Manipuladas por cima, através de vara, as marionetas são extremamente simples e de dimensões reduzidas, podendo ter entre vinte a quarenta centímetros. O acompanhamento musical é feito por uma guitarra portuguesa. (Museu da Marioneta, Bonecos de Santo Aleixo, <http://www.museudamarioneta.pt/pt/colecoes/marionetas/portugal/bonecos-de-santo-aleixo/> (recuperado em 11, setembro, 2018))

com a assistência, feita através de perguntas diretas ao público ou incentivando a gargalhada, é um dos elementos que mais reconhecimento traz ao teatro de robertos. Muitas vezes o bonecreiro conjuga numa mesma sessão várias peças, uma vez que, por norma, cada uma delas não dura mais do que 10 minutos. No intervalo pode haver interação com a audiência, o que também é comum ser feito no fim das sessões, quando o bonecreiro sai da barraca para agradecer os aplausos do público. (GUERREIRO, 2015a: 3-4)

O processo de inventário

Várias foram as razões que pesaram na decisão de avançar com esta candidatura, desde a vontade expressa de alguns dos bonecreiros, ao facto de o teatro de robertos ter estado praticamente em vias de extinção nos anos 80 e de haver muitos poucos bonecreiros a fazer. Mas para além destas razões, digamos que mais imediatas, foi também relevante haver uma série de questões técnicas muito precisas e difíceis no teatro de robertos, o que torna o seu «saber-fazer» muito específico: a montagem da barraca, o uso da palheta, o reportório (uma parte do qual não está ainda transcrito), o próprio movimento do marionetista no interior da guarita e a transmissão dos modos de fazer. À altura da candidatura eram onze os bonecreiros espalhados por todo o território nacional e, não havendo nenhuma organização que os representasse, surgiu a hipótese de ser o museu a centralizar e propor a candidatura, dando-se início ao processo de investigação e recolha de documentação sobre o teatro de robertos.

O processo da candidatura permitiu aprofundar todo um percurso que o Museu já fazia e que era decorrente da sua própria missão. Para além do trabalho de pesquisa e de divulgação no âmbito da história da marioneta em Portugal, salvaguardando o património material e documental que daí advém, o museu, através da sua exposição permanente dá a conhecer o trabalho de diversos marionetistas desde os bonecos de Santo Aleixo, Teatro de Dom Roberto, a época dos pavilhões de feira e formas mais contemporâneas de

marionetas, como o cinema de animação.

Desde os antigos bonecreiros que atuavam em pavilhões de feira ou em guaritas aos marionetistas contemporâneos, as condições de apresentação dos espetáculos foram mudando, surgindo uma identidade diferente com novas exigências. O processo de inventariação foi também um modo de estudar e sintetizar a história do teatro de robertos e de passar a escrito as formas atuais de realização dos espetáculos.

No que diz respeito à divulgação do Teatro de Dom Roberto, o Museu havia já programado espetáculos, tanto no seu espaço como no exterior, tendo tido uma curta temporada com o bonecreiro José Gil em 2008.

Em 2011, por ocasião do 10º aniversário do Museu, foi realizada a 1ª Maratona de Robertos na Rua Garrett e com todos os bonecreiros no ativo presentes. O Museu programou-a com a intenção de voltar a trazer os espetáculos de robertos para o centro da cidade e foi notória a boa reação por parte do público, assim como a emoção dos mais velhos a verem algo que lhe fazia lembrar a sua infância. Este encontro foi mais um momento de comunhão entre os bonecreiros que, quando estão juntos, trocam entre si ideias e novidades como formas de construção dos bonecos, montagem da guarita ou utilização da palheta. A cobertura da comunicação social a esse evento fez com que se juntasse ao grupo um outro bonecreiro, Vítor Costa que é filho do antigo bonecreiro João Santa Bárbara e tinha aprendido com o seu pai, não tendo conhecimento que existiam ainda outros marionetistas a fazer teatro Dom Roberto.

Em Julho de 2014, foram efetuados espetáculos com os onze bonecreiros existentes em dois espaços da cidade de Lisboa: Rua Garrett e Jardim do Império em Belém. Estes espetáculos ficaram registados em vídeo e durante este encontro foram gravadas entrevistas com todos os bonecreiros, daí resultando o vídeo apresentado em anexo à candidatura «Teatro Dom Roberto: alguns

testemunhos»⁵⁹ Esta foi uma das peças chave para a candidatura e é um documento audiovisual importantíssimo para o estudo do modo de fazer dos bonecreiros.

Em 2015, o Museu apoiou a encenação da peça «O Caçador» de João Costa assim como a extensão do festival E.S.T.A.R. a Lisboa com a apresentação de uma peça de Teatro de Robertos.

Também a nível da divulgação e pesquisa, haviam já sido editados pelo Museu três livros, nomeadamente:

em Portugal, 2011.

- José Gil, *Teatro Dom Roberto. O Teatro tradicional itinerante português de marionetas. O Saloio de Alcobaça e os novos Palheta*, 2013.

- Toni Rumbau, *Rotas de Polichinelo. Marionetas e Cidades da Europa*, 2014.

Estas publicações ajudaram a condensar algum do conhecimento existente, tornando-o acessível ao público. O livro de José Gil resulta da sua investigação para tese de mestrado na Universidade de Évora que juntou a sua prática de bonecreiro à pesquisa, tendo apresentado um espetáculo que resultou dessa investigação. A publicação de Toni Rumbau, alargando-se a toda a Europa, estuda não só o caso dos robertos, mas também de todos os seus congéneres europeus como Punch and Judy de Inglaterra, Polichinelo de França ou Pulcinella de Itália. Desta investigação surgiu mesmo uma exposição que esteve patente no Museu da Marioneta em 2014.

Todas estas ações prévias à inscrição da manifestação foram essenciais para o entendimento da mesma como uma expressão completa possível de integrar o inventário nacional no domínio das Artes e Performances.

⁵⁹ O filme tem a realização de Edgar Medina e está disponível online na plataforma You Tube. Todos os espetáculos e entrevistas gravadas podem ser consultados na íntegra no Centro de Documentação do Museu.

O inventário colocou no centro a voz dos marionetistas que foram revelando os seus modos de aprendizagem, o seu ponto de vista sobre o teatro de robertos, o seu modo específico de fazer o espetáculo e de contar as histórias. O encontro entre eles, o facto de se ouvirem falar uns aos outros solucionou questões e revelou outras, como o facto de o Dom Roberto ser bom ou mau ou que papel seria o do Barbeiro⁶⁰ – questões estas saudáveis à própria existência deste património.

Resulta portanto que a inventariação em si põe já em marcha um modo de salvaguarda pois torna mais conscientes os processos e relações em causa, levantando saudáveis discussões até então inexistentes. No entanto, este processo vai além da musealização, uma vez que o que é essencial é manter vivo o património intangível, respeitando algumas das suas impermanências e mantendo a relação com as suas comunidades, o que é bem visível no teatro de marionetas:

Conversando com qualquer artista de teatro de bonecos tradicional, fica bastante claro que o que está sendo praticado é uma comunidade/família, uma tradição social. Mesmo que muitas vezes escrita, ela ainda está evoluindo e sendo transmitida a gerações actuais. (PUDUMJEE, 2016: 245)

A problemática da inventariação

60 Segundo a maioria dos marionetistas mais recentes, o Roberto é o herói da trama: depois de ter cortado o cabelo para se ir casar, recusa pagar ao Barbeiro, iniciando-se assim uma luta entre ambos que acaba com a morte do Barbeiro. Segue-se a aparição de uma série de personagens como o Padre, o Polícia, o Diabo e a Morte que, à exceção do primeiro, acabam todos ser mortos por Roberto.

No entanto, um outro marionetista, Francisco Mota, tinha aprendido de seu mestre Domingos Moura que tudo se passava ao contrário: era o Barbeiro o herói da história, sendo ele que acabava por vencer todos e até a própria Morte, o que aliás era corroborado por a história ser conhecida pelo nome «O Barbeiro Diabólico». Esta última versão é também a utilizada por Vítor Costa, que aprendeu a arte diretamente de seu pai.

É provável que ambas as versões tenham existido desde tempos antigos ou que a linhagem de bonecreiros que aprendeu de António Dias e João Paulo Seara Cardoso tenha sempre aprendido a primeira versão do Roberto vitorioso, o que aliás é normal dado que «robertos» é o nome adotado para nos referirmos a este tipo de teatro.

Atualmente cada bonecreiro continua a fazer como aprendeu, não havendo nenhum problema na coexistência das duas versões.

O facto de o património imaterial reconhecer a autoridade das comunidades a falarem por voz própria subverte a lógica do museu com instituição centralizadora de conhecimento. Apesar de possuidor de alguns dos objetos que possam representar o património imaterial, o museu vê-se obrigado a recorrer aos detentores para documentá-los e, mais do que isso, reconhece que é no seu exterior que o objeto vive de forma mais completa. Por este motivo, a salvaguarda, se encarada na sua globalidade, escapa ao controlo do museu. Ao contrário dos objetos que possui em reservas ou em exposição, controlados a nível de temperatura, humidade e todas as outras premissas necessárias à sua conservação física, o imaterial não pode ser salvo apenas no interior do museu. Este deverá então funcionar como uma alavanca que permita a ação das próprias entidades envolvidas na execução da manifestação.

A UNESCO reconhece que dar visibilidade ao património imaterial é um processo de musealização - «*The process of making the intangible or living practices visible is intrinsically a process of musealisation: attempting to preserve something, to stop its decay, decline or demise.*» (UNESCO, 2004) – admitindo a obrigação dos museus em terem um papel mais dinâmico que envolva a salvaguarda e a transmissão de património vivo mas reconhecendo também a necessidade de pensar como é que o museu se relaciona com um património que se encontra no seu exterior, defendendo uma intersecção dinâmica entre instituições e comunidades. Aqui o papel do museu seria o de disponibilizar especialistas, levar a cabo investigação e intermediar relações com outras instituições, inclusive com a própria UNESCO (*ibidem*).

Mas há que ter em atenção que, se a salvaguarda é um movimento feito em dois sentidos, entre comunidades e museus, essa dicotomia, pode ser olhada de diferentes prismas e levantar alguns problemas:

These are expressions of cultures or traditional ways of life that can keep their value as long as they stay spontaneously alive in the culture (or in the economy)

of the community of origin and they automatically, from the outside, they crystallize and fossilize in time and space; they lose any point of contact with the community of origin and they automatically get out of the definition of heritage. This should lead to reflect on how much it is really worthy to identify and preserve a «world intangible heritage – which is UNESCO action.

As for what relates to the relationship between this first category of intangible heritage and museums, we could say that museums can contribute to its conservation; this would however lead to move this kind of heritage out of its context and to transformation it from living cultural expressions into dead objects.» (PINNA, 2003: 3)

É necessária portanto dupla cautela na intervenção do museu no que respeita ao PCI: a salvaguarda não pode correr o risco de fossilizar a expressão. Ao «adicionar» o património imaterial às coleções dos museus torna-se óbvio que isso tem um efeito dinâmico tanto nos próprios museus como nas expressões em si. Por exemplo, no caso do teatro Dom Roberto, o museu reconheceu nos objetos outras dinâmicas, valorizando processos a eles associadas e olhando para materiais até então considerados secundários. Do lado dos bonecreiros, o museu contribuiu para que as marionetas fossem olhadas de outra forma, reconhecendo-lhes uma utilidade para além do espetáculo e elevando-as a um objeto de natureza estética. O museu como instituição de poder dignifica os objetos, legitimando-os como representantes de determinada cultura, local ou expressão, dando-lhes uma outra categoria – o que acabará por acontecer também com o património imaterial, embora neste caso, as comunidades envolvidas tenham um papel mais presente.



Figura 3 – Mala de Vítor Costa com as marionetas arrumadas a preceito. ©Filipa Camacho/Museu da Marioneta

Os museus que têm como objeto as artes performativas têm consciência que apenas os objetos presentes nas peças de teatro não são suficientes para retratar o evento teatral na sua totalidade. A questão da documentação é por isso determinante, uma vez que os objetos não falam por si próprios nem conseguem transmitir o momento e as sensações do espetáculo ao vivo, levando alguns deles a gravar performances teatrais, como é o caso dos museus do teatro de Atenas e de Londres (ALIVIZATOU, 2006: 52). Mas o esforço despendido com a documentação não permite manter artificialmente as tradições, o que de qualquer modo não seria o desejável quando falamos de património imaterial.

Plano de salvaguarda: a sua (im)possibilidade

Na Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, Unesco, 2003: as medidas sugeridas pela Unesco são: «[...] identificação, documentação, pesquisa, preservação, protecção, promoção, valorização,

transmissão, essencialmente por meio formal e não formal, bem como a revitalização dos diferentes aspectos desse património» (UNESCO, 2003: 4).

Partindo do princípio que, numa primeira fase (a da instrução da candidatura) as três primeiras ações (identificação, documentação e pesquisa) ficam abrangidas - embora isso não signifique que a candidatura seja um trabalho terminado, até porque a manifestação se vai alterando ao longo e tempo e o inventário precisa de ser revisto - resta-nos focarmo-nos nas ações que o museu pode levar a cabo. No momento de instrução da candidatura, a entidade proponente deverá averiguar os fatores internos e externos que podem afetar a prática, o que determinará parte das ações de salvaguarda a levar por diante.

Segundo Alencar, «A salvaguarda do património cultural imaterial é a busca pela garantia da viabilidade do bem cultural.» (ALENCAR, 2016: 118). A salvaguarda é a preservação do bem, mas ela não pode ser vista excluindo as condições sociais dos bonecreiros e as condições materiais de produção. Quando há um retorno económico, a viabilidade da manifestação se manter é mais facilmente assegurada, mas quando isso não acontece são os laços existentes entre a comunidade, a importância da expressão na vida dos detentores é que garante que ela continue viva. Por isso, a abordagem à salvaguarda tem de ser vista de forma holística, preservando o saber fazer dos bonecreiros e chamando-os para participarem ativamente, mas também propondo canais que promovam o estudo e a divulgação da expressão.

Das várias ações propostas na própria candidatura, começamos por algumas que dependem do museu. A preservação dos objetos materiais relacionados com a expressão é uma delas. Como se referiu atrás, muitos desses objetos pertencentes a antigos bonecreiros foram destruídos sendo impossível recuperar parte dessa herança cultural, mas hoje em dia os marionetistas têm suficiente apreço pela sua arte, reconhecendo que vale a pena despender algum esforço com a manutenção de materiais que já não são utilizados - o museu tem em conta esse fator, trabalhando para resgatar do passado o que ainda for possível, mas também para que o presente se possa refletir num futuro em que o teatro de marionetas possa ser objeto de estudo.

A exposição dos objetos deve ser enquadrada com outros elementos que remetam o mais possível para a imaterialidade da expressão, nomeadamente o som, o tipo de relação com o público e mesmo as vozes e movimentos dos próprios detentores na altura da atuação. Já posteriormente à candidatura foram feitas alterações na exposição permanente de modo a incluir elementos multimédia (neste caso um vídeo com excertos de espetáculos de todos os bonecreiros) e objetos que não estão visíveis no momento do espetáculo, como a palheta usada para amplificar a voz durante a atuação.



Figura 4 – Um dos espaços dedicado à exposição de robertos no Museu da Marioneta, com apresentação das marionetas, chita de Alcobaça tradicionalmente usada para a guarita, palheta, fotografias dos atuais bonecreiros e vídeo de espetáculos. ©Museu da Marioneta

O museu deve sempre relacionar os objetos com as suas condições de produção e uso, procurar os seus significados mais profundos, propiciando diferentes associações que conduzem a uma interpretação mais profunda e uma contextualização dos objectos. Poderá mesmo pensar-se na introdução de elementos de cultura viva na exposição, sendo os próprios marionetistas a manipularem os objetos no local. Aliás, isso já aconteceu aquando da exposição temporária dedicada ao teatro Dom Roberto, em que o bonecreiro José Gil fez um espetáculo no interior da exposição. A presença do detentor permite-lhe falar de voz própria e sem intermediário, estabelecendo uma relação direta com o público do museu.



Figura 5 – Espetáculo do bonecreiro José Gil na exposição «Teatro de Robertos» em 2017 © José Frade/Museu da Marioneta

Outra forma de estimular a preservação da manifestação é a programação de ateliers e *masterclasses* que sejam executadas pelos próprios bonecreiros (na situação ideal) ou pelo serviço educativo. Ambos os casos já aconteceram no Museu da Marioneta, é de salientar que um dos bonecreiros em atividade, João

Costa, começou precisamente a praticar depois de um curso ministrado por Toni Rumbau no museu que se intitulava «Rotas de Polichinelo» onde, entre outras coisas, se ensinava a utilizar a palheta.

A documentação é uma das partes do plano de salvaguarda mais importantes e que também pode ser assegurada pelo museu. Os mais diversos formatos devem ser utilizados para preservar as várias fases do espetáculo que, sem os bonecreiros, se podem perder. Cabem neste ponto a montagem da guarita, a utilização da palheta, o fabrico das marionetas, o movimento dos bonecreiros na barraca, os ritmos da manipulação, entre outros fatores difíceis de transcrever ou de aprender sem se ter contato direto com a prática. O museu deve aumentar a sua documentação no que diz respeito à manifestação em causa quer seja com recolha de testemunhos, gravações de espetáculos, catalogação de materiais de divulgação, recolha de fotografias. Todo este material deverá estar acessível ao público para que investigadores se possam debruçar sobre ele e possa também servir de material de inspiração a outros bonecreiros.

Na candidatura apresentada em 2015, o plano de salvaguarda foi apresentado da seguinte forma:

Com o objetivo de salvaguardar e valorizar o Teatro de Dom Roberto o Museu da Marioneta propõe-se levar a cabo diversas ações, contando todas elas com o envolvimento dos bonecreiros em atividade e outros indivíduos ou instituições relacionados com o teatro de marionetas. Assim, propõem-se as seguintes ações, a serem levadas a cabo de forma contínua:

- | | | |
|-----|---|-------------|
| 1. | <i>bonecreiros tradicionais portugueses.</i> | Continuaçã |
| 2. | <i>permanente do Museu da Marioneta e melhorias na informação sobre o mesmo.</i> | Ampliação |
| 3. | <i>aberto à consulta de investigadores e outros interessados, com sede no Museu da Marioneta, em colaboração com os bonecreiros e suas famílias e com a UNIMA Portugal.</i> | Constituiçã |
| 4. | <i>testemunhos, gravação audiovisual dos espetáculos e da construção de marionetas para memória futura.</i> | Continuaçã |
| 5. | <i>encenação e narrativa.</i> | Transcriçã |
| 6. | <i>e na cidade de Lisboa (em jardins ou outros locais públicos) com carácter periódico.</i> | Realizaçã |
| 7. | <i>realizados pelo Serviço Educativo do Museu da Marioneta.</i> | Realizaçã |
| 8. | | Realizaçã |
| 9. | <i>estudos sobre o tema.</i> | Parceria co |
| 10. | <i>Roberto sendo possivelmente acompanhada por espetáculos.</i> | Organizaçã |
| 11. | <i>disponível online. (GUERREIRO, 2015b: 14-15)</i> | Criação de |

Mas, se até aqui nos debruçamos sobre o que o museu pode fazer a nível de salvaguarda, é necessário que também tomemos consciência de que há determinados fatores que têm de ser feitos no exterior. Por exemplo, a questão da fixação do texto performativo pode não ser tão simples quanto parece, uma vez que, embora mantenha o mesmo enredo, existe uma grande parte de improvisação que depende muito do local e do tipo de público. E é neste tipo de subtilidades que o museu como instituição já não consegue preservar, porque estas dinâmicas dependem de fatores externos e por vezes incontrolláveis porque são instantâneos e esporádicos.

O museu deverá apostar numa «gestão participativa» para o plano de salvaguarda como propõe Alencar (2016: 119), os próprios detentores devem adquirir competências para levar a cabo ações de salvaguarda. O fator humano do património cultural imaterial é essencial à sua preservação e, por isso, nenhum plano de salvaguarda pode ser levado adiante se não tiver isso em conta:

Não se trata apenas de preservar, o que novamente é uma faca de dois gumes, uma vez que preservar muitas vezes implica conservação e museus, ao invés de abrir possibilidades para continuar. Precisamos reconhecer não apenas os objectos de cena, mas as pessoas que os tornam vivos e criam este património, seja ela tradicional, seja moderno ou clássico (PUDUMJEE, 2016: 248).

Os detentores serão os responsáveis pela atualização da expressão, uma vez que ela é sempre alvo de mudanças, mesmo que subtis. É, por isso, necessário respeitar «as particularidades do contexto sociocultural de cada bem registado» (ALENCAR, 2016: 119) pois isso vai impulsionar que a salvaguarda seja sentida por parte da comunidade de detentores como algo que também lhes diz respeito, não ficando o museu com a chancela do poder decisório e único em relação à mesma. Mesmo a produção de eventos por parte do museu deve respeitar, dentro do possível, as características das atuações, tentando não fugir

muito ao que os marionetistas sentem como sendo a sua arte.

A preservação dos modos de transmissão pode também ser problemática, havendo o risco de ocorrer uma excessiva formalização dos mesmos. Atualmente os bonecreiros aprendem uns com os outros, acompanhando-os nos espetáculos e, por, vezes assistindo mesmo no interior da guarita, ao passo que os antigos «roubavam» a arte uns dos outros, significando que a passagem do «saber-fazer» nem sempre era pacífica. Trata-se portanto, de uma mestria impossível de aprender numa sala de aula ou de forma teórica, uma vez que o local onde é feito e o público que assiste vai determinar o desenvolvimento do espetáculo.

A salvaguarda, exigindo proteção, pode correr o risco de congelar o imaterial, impedindo-o de progredir e tornando-o resistente às modificações que, de outro modo, existiriam. É difícil por isso averiguar os efeitos da proteção em determinadas manifestações e só a longo prazo será possível fazer uma reflexão mais abrangente sobre os efeitos da patrimonialização:

Le temps qui passe consolide et recrée à chaque instant le patrimoine culturel de l'humanité. Dans un contexte de protection, cependant, se posent les défis du dynamisme et du renouveau culturel ainsi que de la création, même si cette dernière ne peut surgir qu'en fonction d'un vécu culturel. En cherchant à protéger le patrimoine culturel immatériel, il y a un danger réel de le tuer, de le momifier. Pourra-t-on faire évoluer des chefs-d'œuvre de l'humanité? (LE SCOUARNEC, 2004: 36-37).

No entanto, e para finalizar, como profissionais de museus devemos acreditar que a relação dos museus com o património imaterial será benéfica para ambos os lados, tanto mais quando for olhada com dinamismo: «*However, it is conceivable that living heritage could be used in a two way movement – re-connecting the museum with practitioners in its catchment area and actually enlivening collection elements.*» (UNESCO, 2004)

Referência

ALENCAR, Rívia Ryker Bandeira de (2016) — *O Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco – A salvaguarda de um Patrimônio Cultural do Brasil*. «Móin-Móin», nº 12. Teatro de Bonecos Patrimônio Cultural Imaterial. Ano 12, nº 15. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, p. 113-125.

ALIVIZATOU, M. (2006) — *Museums and Intangible Heritage: The Dynamics of an 'Unconventional' Relationship*. «Papers from the Institute of Archaeology», Vol. 17, p. 47-57. DOI: <http://doi.org/10.5334/pia.268>

ALVAREZ, José Carlos (2009) — *Artes do Efêmero*. In COSTA, Paulo Ferreira da, coord. - *Museus e Patrimônio Imaterial: agentes, fronteiras, identidades*. Lisboa: Instituto Português dos Museus, p. 101-109.

AUBERT, Laurent (2004) — *Question de mémoire. Les nouvelles voies de la tradition*. In *Le Patrimoine Culturel Immatériel. Les enjeux, les problématiques, les pratiques*. Paris. Babel/Maison des Cultures du Monde, p. 113-123. Disponível em <https://www.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/editions/mep_le_patrimoine_culturel....pdf> [Consulta realizada em 11/07/2018].

BRITO, Joaquim Pais de (2004) — *Le Patrimoine Immatériel: Entre les Pratiques et la Recherche*. IN *Le Patrimoine Culturel Immatériel. Les enjeux, les problématiques, les pratiques*. Paris: Babel/Maison des Cultures du Monde, p 151-160. Disponível em <https://www.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/editions/mep_le_patrimoine_culturel....pdf> [Consulta realizada em 11/07/2018].

BRITO, Joaquim Pais de (2009) — *Sobre a voz e o lugar do museu*. In COSTA, Paulo Ferreira da, coord. - *Museus e Patrimônio Imaterial: agentes, fronteiras, identidades*. Lisboa: Instituto Português dos Museus, p. 355-369.

GUERREIRO, Marta (2015a) — *Pedido de Inventariação de Teatro Dom Roberto no*

Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial. Anexo I. Lisboa. Museu da Marioneta/EGEAC.

GUERREIRO, Marta (2015b) — *Pedido de Inventariação de Teatro Dom Roberto no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial*. Anexo II. Lisboa. Museu da Marioneta/EGEAC.

LE SCOUARNEC, François-Pierre (2004) — *Quelques Enjeux liés au Patrimoine Culturel Immatériel*. IN *Le Patrimoine Culturel Immatériel. Les enjeux, les problématiques, les pratiques*. Paris: Babel/Maison des Cultures du Monde, p. 26-40. Disponível em <https://www.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/editions/mep_le_patrimoine_culturel....pdf>. [Consulta realizada em 11/07/2018].

PINNA, G. (2003) — Intangible Heritage and Museums. «ICOM News», Vol. 56(4), 3.

PUDUMJEE, Dadi (2016) — *Patrimônio não é uma peça de museu*. «Móin-Móin», nº 12. Teatro de Bonecos Patrimônio Cultural Imaterial. Ano 12, nº 15. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, p. 242-248.

UNESCO (2004) — *The Roles of Museums in Safeguarding Intangible Cultural Heritage (UNESCO Convention, October 2003) Position Paper for the Expert Meeting April 5-7*.

A festa em honra da Nossa Senhora da Penha de França: caminhos para uma abordagem integrada ao património Vista Alegre

Filipa Quatorze⁶¹

Resumo: O processo de registo da Festa em Honra a Nossa Senhora da Penha de França no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial (PCI) foi concretizado em 2015 pelo Museu Vista Alegre, com o enquadramento institucional da Vista Alegre Atlantis SA. Tendo em conta a evolução do conceito de património cultural e industrial este artigo procura reflectir sobre as motivações e orientações que nortearam este processo de registo, demonstrando como mudanças teóricas globais tiveram impacto na dimensão prática de uma instituição museológica. Abordando o processo de construção de valor operado na e pela empresa reafirma o papel do Museu na identificação, salvaguarda e interpretação do seu património material e imaterial. Neste contexto, procura também abordar a Festa como uma oportunidade de concretizar um projecto mais abrangente que privilegie uma abordagem de gestão integrada ao património, reconheça a relevância do trabalho colaborativo com as comunidades e a indissociabilidade entre cultura material e imaterial.

Palavras-chave: Património Industrial, Património Cultural Imaterial, Fábrica da Vista Alegre, Museu, Festa em Honra a Nossa Senhora da Penha de França

Abstract: The registration of the celebration in the Honour of 'Nossa Senhora da Penha de França' in the National Inventory of Intangible Heritage (PCI) was concluded in 2015 by the Vista Alegre Museum with the institutional framework of Vista Alegre Atlantis SA. Having into account the evolution of concepts such as industrial and cultural heritage this article aims to reflect upon the motivations that guided the process, therefore demonstrating in which way

61 Museu Vista Alegre.
filipaquatorze@vistaalegre.com

theoretical global changes had an impact on the practice of a museum. Approaching the construction of value within and by the company it reinstates the role of the museum in the identification, conservation and interpretation of its tangible and intangible heritage. Having this in mind it looks to address this celebration as an opportunity to accomplish a broader project towards an integrated approach of heritage that recognizes the relevance of communities' participation and the interconnection between material and immaterial heritage.

Keywords: Industrial Heritage, Intangible Heritage, Vista Alegre Factory, Museum, Celebrations in the Honour of 'Nossa Senhora da Penha de França'

Introdução

Este artigo irá debruçar-se sobre o inventário e registo da Festa em Honra a Nossa Senhora da Penha de França, realizado pelo Museu Vista Alegre, no decurso de 2014 e 2015, reflectindo sobre o processo de patrimonialização operado e seu enquadramento no Museu Vista Alegre. Para reflectir sobre as motivações, o contexto e enquadramento do processo, bem como as suas consequências, propõe-se a explorar a importância crescente do PCI na prática museológica, enquanto reflexo da evolução das políticas internacionais.

Com este enquadramento teórico e tendo em conta as especificidades do Lugar e Fábrica da Vista Alegre diversas foram as questões que se colocaram aos intervenientes. Seria a Festa em Honra a Nossa Senhora da Penha de França património cultural da empresa? Seria ela apenas pertença da Fábrica ou teria outros actores no terreno? Quais as expectativas de cada um dos sujeitos envolvidos num eventual processo de registo e qual o papel do Museu? Porquê o Museu como condutor do processo? Que presente e futuro se poderão construir em conjunto para estas celebrações? Estas são algumas das interrogações que procuramos esclarecer, partindo de experiências no terreno e de um contexto teórico que ambicionou encorajar uma posição dialógica do Museu, deparando-se com inevitáveis tensões e dificuldades (WITCOMB, 2007: 153).

Património Industrial e suas dimensões imateriais

O conceito de património industrial tem vindo a assumir na sociedade contemporânea uma importância crescente, correspondendo ao alargamento da noção de património cultural e a circunstâncias específicas do período de pós-industrialização. A atenção dada nos dias de hoje ao fenómeno da patrimonialização, face a um acelerado processo de desindustrialização e a um crescente número de objectos e edifícios tornados obsoletos, denota a

importância que o património industrial assume na preservação da memória das populações, reforçando identidades, valorizando a história local e promovendo o desenvolvimento sustentável e a rentabilização económica local (MENDES, 2009: 13).

A «Carta de Nizhny Tagil sobre o Património Industrial» (2003) reconheceu os «valores humanos universais» deste património, sublinhando a sua significância histórica, social, científica, tecnológica e estética, mas também o seu valor social e identitário, «enquanto testemunho da vida de homens e mulheres comuns», bem como os valores intrínsecos às suas manifestações intangíveis, nomeadamente a «memória dos homens e suas tradições».

Em 2011 o Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios (ICOMOS) e o Comité Internacional para a Conservação do Património Industrial (TICCHI) aprovaram em conjunto «Os Princípios de Dublin para a Conservação de Sítios, Estruturas, Áreas e Paisagens de Património Industrial». Reconheceu-se neste documento que o carácter distintivo do património industrial reside na sua diversidade, ou seja, na possibilidade que oferece de estabelecer múltiplas associações. Reafirmou-se a indissociabilidade entre a cultura material, representativa dos processos e tecnologia industrial, arquitectura ou urbanismo, e a dimensão imaterial, associada ao saber-fazer, memórias ou vida social dos trabalhadores e comunidades. Foram desvalorizados os conceitos absolutos de significância social ou outros e privilegiou-se a dimensão identitária. A diversidade das manifestações tangíveis e intangíveis do Património Industrial passa então a exigir um conhecimento multidisciplinar, vendo reforçada a sua continuidade histórica, ou seja, a relevância que apresenta para o mundo contemporâneo.

Tal como considerado por Palmer e Putman (1992, 54) «o património industrial tem o potencial de revelar uma panóplia de outros objectos que podem ser igualmente categorizados como património – o vulgar assim como o excepcional; quem produz bem como o que é produzido; a mediação e representação assim como o uso; o contemporâneo bem como a tradição; abordando não apenas os objectos mas os sujeitos e as suas múltiplas

associações, os contextos, as relações, os sítios e as paisagens» (Tradução da responsabilidade da autora).

O conceito de Património Industrial tem vindo a reflectir as mudanças de enquadramento teórico verificadas na área do património cultural e manifestadas nas cartas patrimoniais e outros documentos normativos elaborados nas últimas décadas. Este desenvolvimento na definição do conceito «Património» transferiu a relevância da cultura material para o intangível, ou seja, operou a lenta introdução do valor das pessoas e das comunidades (CABALLERO, 2017: 3).

Também os museus, enquanto espaços de representação e produção cultural, têm vindo a pôr em prática diversas abordagens ao património industrial, interligando dimensões tão diversificadas como a tecnologia, a estética, a história social ou local, inevitavelmente espalhando a sua acção além das fronteiras físicas e entrando no domínio do imaterial. Reconhece-se hoje que no coração do Museu não estão os objectos isolados. O Museu é um espaço para objectos e ideias e deve, segundo Weil (1988: 268), focar-se no seu propósito social, reafirmando como razão de ser o benefício público, o impacto na vida dos outros e não apenas o providenciar um serviço de curadoria ou custódia de bens.

O papel do museu enquanto produtor cultural e a consciencialização da sua dimensão política implica que a instituição assuma um papel activo na construção de uma sociedade culturalmente diversificada (WITCOMB, 2007: 135). O museu passa a ser visto como um instrumento de empoderamento e o visitante como um colaborador, que constrói o seu sentido pessoal do património, sendo que é nesta relação entre o museu e os visitantes que reside a sua função primordial, não entre este e as suas colecções (WEIL, 1998: 275-276). Abordados por este prisma, os museus tornam-se «agentes incontornáveis na documentação, registo e salvaguarda do PCI», beneficiando da abordagem integrada ao património e reforçando uma desejada articulação com a(s) comunidade(s) (COSTA, 2007: 17).

A Fábrica, o Lugar e o Museu da Vista Alegre – inventário material

A Fábrica de Porcelana da Vista Alegre encontra-se situada no concelho de Ílhavo, distrito de Aveiro, ocupando uma área de aproximadamente 74.350m². Instalada num espaço com características naturais e geológicas específicas, que terão certamente ditado a sua instalação, foi fundada em 1824 por José Ferreira Pinto Basto, tendo sido a primeira indústria dedicada à produção de porcelana no território nacional. Actualmente representa uma das empresas nacionais com maior antiguidade e uma das maiores ao nível internacional dedicada ao ramo da *tableware*, sendo também uma das marcas nacionais com maior índice de reconhecimento por parte do público.

A implementação da Fábrica da Vista Alegre, pela sua dimensão e importância, modelou não só o espaço natural, mas também a população local, de um modo ou de outro profundamente ligada à Fábrica. A fixação de famílias junto à unidade industrial através da criação de um Bairro Operário logo em 1824, a implementação do método de ensino mútuo, a criação de várias estruturas de carácter social e cultural para os funcionários, como por exemplo a Creche, O Refeitório ou o Teatro, bem como o interesse na perpetuação de gerações familiares na empresa forjou redes sociais, muito além da mera organização espacial ou interesse económico. Nele habitam ainda hoje trabalhadores e reformados da Fábrica da Vista Alegre.

Com uma história de quase duzentos anos, o património cultural e histórico da Vista Alegre assume um papel de relevância, tendo sido seleccionado, preservado, documentado, interpretado e comunicado de diferentes modos desde a fundação da empresa. O colocar de parte objectos, em vidro ou porcelana, foi um acto levado a cabo desde a sua fundação por elementos da Família Pinto Basto. De facto, o Museu nasceu de uma recolha concretizada desde o século XIX e que culminou com a abertura de um espaço público em 1964. O Museu Vista Alegre é hoje um museu instalado num espaço

industrial em actividade, tendo sofrido a sua mais recente remodelação em 2016, num projecto integrado de recuperação do espaço museológico e também do edificado envolvente, nomeadamente Teatro, Largo Central, Lojas, Capela e Casa da Administração.

A importância da cultura material, mais especificamente da produção cerâmica da empresa, foi desde sempre valorizada e rapidamente transferida para uma categoria de valor além da mera comercialização. Critérios de antiguidade e continuidade temporal foram certamente determinantes no processo de atribuição de valor ao património da Vista Alegre, assim como a dimensão estética e exigência técnica dos objectos. Contudo, a exploração de temas ligados à história social, local ou PCI apresentaram-se como oportunidades capazes de conferir às colecções dimensões de outro modo invisíveis.

A Festa em honra a Nossa Senhora da Penha de França – inventário imaterial

A Festa em Honra a Nossa Senhora da Penha de França é um evento de carácter religioso e cultural que se realiza anualmente no Lugar da Vista Alegre, em Ílhavo. Decorre no primeiro fim-de-semana do mês de Julho, invocando o culto à Nossa Senhora da Penha de França. Trata-se na origem de um evento religioso que agrega outras dimensões culturais, como espectáculos de música ou teatro. Representa também um importante momento de celebração da cultura empresarial da Vista Alegre, unindo-se à comemoração do seu aniversário a 1 de Julho e representando uma ocasião de convívio entre colaboradores e administradores (QUATORZE, 2014: 2).

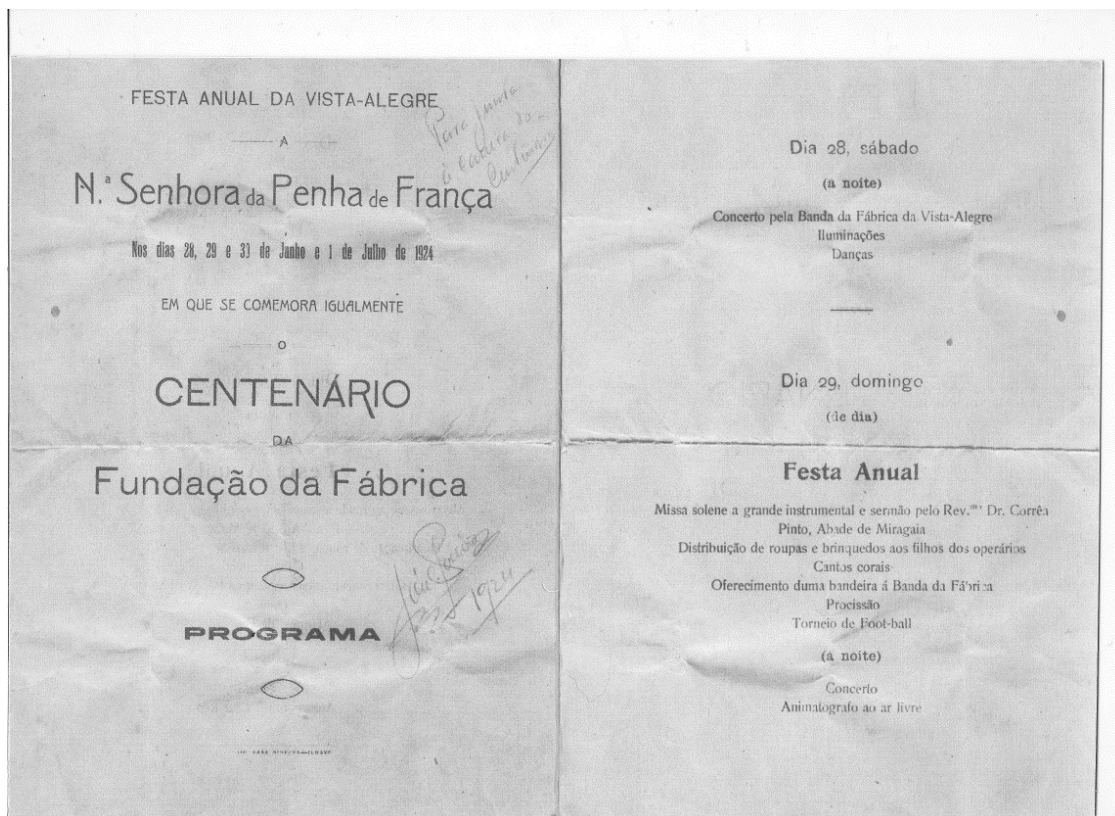


Fig. 1 - Desdobrável com o Programa da Festa em Honra da Nossa Senhora da Penha de França, 1924. Vista Alegre, Ílhavo. ©Museu Vista Alegre

A celebração religiosa decorre durante quatro dias na Fábrica e Lugar da Vista Alegre e tem como lugar central a Capela aí construída, em finais do século XVII, pelo Bispo D. Manuel de Moura Manoel. Os motivos que terão levado à construção deste edifício prendem-se a uma promessa, feita pelo Bispo, em momento de grave doença, à nossa Senhora da Penha de França (GOMES, 1924). Com a morte do Bispo, o morgadio da Capela terá passado através de herança para o seu sobrinho, Henrique de Moura Manuel. Estariam anexados à fábrica ou administração da capela outros bens privativos, na posse do Dr. Manuel Furtado Botelho, a quem o bispo terá feito doação, antes da sua morte. Tendo falecido em 1733, D. Manuel Furtado Botelho dispôs no seu testamento o desejo de serem cumpridos os seguintes desejos: «(...) que entrando na posse seria obrigada a fabrica da capella a fazer uma festa à dita Senhora em 8 de Setembro de cada anno (...)» (GOMES, 1883: 8).

Esta é, de facto, uma das primeiras referências à intenção de realização de uma Festa. Foi também estabelecida, por Alvará Régio de 1693, a «Feira dos 13»,

mercado anual, a realizar no lugar da Vista Alegre, todos os dias 13 do mês de Setembro, em invocação à Nossa Senhora da Penha de França (GOMES, 1924). Estas festividades remontam provavelmente a finais do século XVII e inícios do século XVIII, sendo por isso anteriores ao estabelecimento da Fábrica.

Em 1799 a Capela foi considerada vaga e passou a integrar os bens da coroa, sendo vendida em hasta pública a José Ferreira Pinto Basto em 1812 (GOMES, 1924). Para além dos bens e terrenos da Capela, José Ferreira Pinto Basto adquiriu várias propriedades adjacentes, provavelmente com a intenção de estabelecer neste local uma fábrica dedicada à produção de porcelana, vidros e processos químicos (BASTO, 1924). Para este efeito, em redor do edifício religioso foram construídas várias dependências, nomeadamente a Casa da Administração, para residência da família fundadora, casas para operários e oficinas de produção. Em 1824, a Real Fábrica de Porcelana da Vista Alegre foi autorizada a laborar por Alvará Régio d'El Rei D. João VI.

Desconhecem-se no século XIX outras referências à realização das festas, contudo parecem ter sido aceites pela Administração da Fábrica e integradas na vida da empresa. No livro do Centenário, João Theodoro Ferreira Pinto Basto referenciou que, em 1866, após morte de D.^a Bárbara, esposa de José Ferreira Pinto Basto, e aquando da criação de uma nova sociedade comercial, foi incluída no contrato a seguinte cláusula: «os sócios deverão reunir-se no último domingo do mês de maio, na Vista Alegre, para ver o estado da fabrica, etc., dando ao mesmo tempo lugar para que haja anualmente uma reunião de família, naquele estabelecimento criado para a união dela» (BASTO, 1924: 76). Nesta mesma publicação referiu a realização anual, no último domingo do mês de Junho, de uma festa religiosa, sediada na Capela (BASTO, 1924).

Resultado de um conjunto particular de desenvolvimentos históricos, as festas possuem hoje um carácter invulgar, agregando actividades religiosas a momentos de construção e celebração da identidade empresarial, tornando-se num importante momento de convívio entre funcionários, administração, moradores do Bairro Vista Alegre e elementos da comunidade local. Lentamente absorvidas pela empresa passaram a ser patrocinadas pela sua Administração e

organizadas pelo seu pessoal.

Todos os anos é nomeada, pela anterior mordomia, uma nova comissão de mordomos, formada habitualmente por colaboradores recentemente integrados na empresa. Este grupo de mordomos é apoiado pela empresa e será responsável pela organização das actividades religiosas, dos jogos tradicionais e pelo acompanhamento das actividades da festa. (QUATORZE, 2014: 2-3).

O convívio entre trabalhadores é organizado no fim-de-semana anterior e inclui vários jogos, com participação de carácter livre, nomeadamente a corrida de cantarinhas, a tracção da corda, a pesca, a malha, a gincana, o jogo de futebol, a corrida de chacote, a caça ao tesouro, o torneio de sueca. Para além destas actividades é organizado um almoço convívio.



Jogos

Tração da Corda
Equipas mistas de 10 elementos.
5 elementos do sexo masculino
e 5 do feminino

Malha
Equipas constituídas por 2 elementos

Sueca
Equipas constituídas por 2 elementos

**Corrida
de Cantarinhas**
Individual

Futebol de Cinco
Torneios masculino e feminino
Equipas constituídas por 8 elementos

Pesca
Obrigatório ter licença de pesca

Caça ao Tesouro
Equipas constituídas por 3 ou 4 elementos

Gincana
Equipas constituídas por 2 elementos

Concursos

Criatividade
Equipas constituídas no máximo por 3 elementos
O tema é "O Atlântico"

Artesanato
Equipas constituídas no máximo por 3 elementos
O tema é "O Atlântico"
As obras apresentadas terão que apresentar,
obrigatoriamente, elementos de porcelana,
faiança ou grês

Inscribe-te ate 14 de Junho
 Unidade da Vista Alegre - Isabel Antunes / Telefonistas
 Unidade Aradas (Capôa) - António Senos
 Unidade da Taboira (Ceresport) - Elvira Vidal

Fig. 2 - Programa dos Jogos Tradicionais e convívio da Festa. 2014. Vista Alegre, Ílhavo. ©Museu Vista Alegre.

Apesar de existirem variações, alguns dos jogos, pela sua antiguidade, assumem maior importância para os participantes. Entre estes destaca-se a corrida de chacote, na qual o funcionário(a) percorre uma determinada distância com uma tábua, carregada de porcelana em chacote⁶². Ganha aquele(a) que

62 Porcelana sujeita apenas a uma 1ª cozedura de 1000°C, e por isso mais frágil.

resistir com maior quantidade de louça sobre a tábua.



Fig. 3 - Jogos Tradicionais - Luta de Tracção. 1989. Vista Alegre, Ílhavo.
Fotografia de Homem Cardoso.

Na semana anterior à Festa o lugar começa a ser transformado para receber os visitantes. As ruas são decoradas com luzes e arcos e inicia-se a montagem dos pavilhões e palcos que serão utilizados durante as festividades. No decurso desta semana a equipa de mordomos começa a organizar as atividades religiosas, limpando a Capela e dando apoio na montagem do andor e preparação do restante material a usar na missa e procissão.

Sexta-feira, da parte da manhã, abrem ao público os pavilhões de vendas com oportunidades de compra. A componente comercial tornou-se, nas últimas décadas, um dos principais motivos de atracção á festa, abrindo-a um público mais heterogéneo. Nas últimas edições do evento criou-se também uma área gastronómica, que envolve parceiros locais, como o Sporting Clube da Vista Alegre. Às 17h começa a música ambiente e o clima de festa instala-se.

Sexta-feira á noite é por tradição o dia de actuação pelo grupo de Teatro residente «O Ribalta». Com origem no grupo cénico da Fábrica, criado pouco

tempo após a fundação, é actualmente composto por funcionários da empresa e membros da comunidade que ensaiam ao longo do ano no Teatro da Vista Alegre. Este é um espectáculo habitualmente muito concorrido e participado por funcionários e elementos da comunidade.

No Sábado as festividades iniciam às 10h com o hastear das bandeiras da Vista Alegre e da República Portuguesa. Este é um momento solene, assistido pela Corporação Privativa de Bombeiros da Vista Alegre, representantes da Administração da empresa e do Município de Ílhavo. A cerimónia é acompanhada musicalmente por uma Banda Filarmónica local. A Banda Filarmónica organiza-se no largo, marcha em direcção à entrada da Fábrica e posiciona-se do lado direito da fachada. De seguida, a Corporação de Bombeiros da Vista Alegre entra no largo principal e coloca-se do lado esquerdo da fachada, junto à bandeira da Vista Alegre. Procede-se ao hastear, ao som do Hino da Maria da Fonte, segundo a tradição, pedido expresso do fundador da empresa.



Fig. 4 - Hastear das Bandeiras da Fábrica da Vista Alegre e da República Portuguesa. O Presidente da Câmara Municipal de Ílhavo e do Conselho de Administração da Vista Alegre Atlantis, SA passam revista à Corporação Privativa de Bombeiros da Vista Alegre. 2018. Largo da Vista Alegre, Ílhavo. Fotografia de Romeu Bio.

Às 13h realiza-se no refeitório da empresa o almoço para os seus reformados e quadros técnicos. Neste almoço é feito um discurso pelo Presidente do Conselho de Administração e procede-se à entrega de peças de mérito a funcionários com 20 e 40 anos de trabalho. O Sábado à tarde e noite é habitualmente dedicado a actividades lúdicas e concertos musicais.

Domingo representa o ponto alto das celebrações com as actividades religiosas. Às 11h realiza-se a missa na Capela. Da parte da tarde, às 17h, é organizada a procissão. Neste cortejo é central o andor com a imagem da Santa Padroeira, única imagem religiosa do cortejo e habitualmente transportada por quadros da empresa ou elementos da comunidade local. É integrada na procissão a Irmandade da Nossa Senhora da Penha de França e a Corporação de Bombeiros da Fábrica da Vista Alegre, a Banda Filarmónica e o povo a encerrar o cortejo.

A procissão tem um percurso singular, entrando pelo portão principal da Fábrica, percorrendo o seu corredor central, dando a volta ao Bairro Operário e regressando novamente à Capela. De regresso à Capela são nomeados os atuais e os futuros mordomos e é feita a passagem de testemunho entre as comissões, através da entrega de ramos. No final, é dado um pequeno concerto pela Filarmónica no Largo Principal.



Fig. 5 – Andor com a imagem da Nossa Senhora da Penha de França e preparação da procissão. 2018. Capela da Vista Alegre, Vista Alegre, Ílhavo. Fotografia de Romeu Bio.

Domingo e Segunda-feira à noite são organizados espetáculos musicais. Durante os quatro dias de festa decorrem actividades culturais complementares, como por exemplo, visitas guiadas à fábrica ou oficinas (QUATORZE, 2014).

O Processo de Classificação da Festa em Honra a Nossa Senhora da Penha de França

Foi publicado em Diário da República, a 7 de Maio de 2015, o registo no Inventário Nacional do PCI, no domínio das práticas sociais, rituais e eventos festivos, da Festa da Vista Alegre, em Honra a Nossa Senhora da Penha de França (anúncio nº 82/2015. Diário da República 2ª série, nº 88, 7 de Maio de 2015).

O inventário foi da responsabilidade da Vista Alegre Atlantis SA, tendo

sido elaborado pela autora, na sequência do trabalho final do Curso de E-Learning «Inventário do Património Imaterial», organizado pela Direcção Geral do Património Cultural (DGPC) e a Universidade Aberta. Foi neste contexto que Filipa Quatorze conduziu o processo de registo, sendo que o seu envolvimento nas celebrações decorre do âmbito profissional, enquanto funcionária do Museu Vista Alegre. A envolvimento na organização e realização da Festa, o enquadramento teórico na área do PCI e a proximidade pessoal que foi estabelecendo ao longo dos anos com os diferentes intervenientes, levou a um esforço no sentido de sensibilizar a Administração para a importância da condução deste processo pelo Museu.

O enquadramento institucional foi sempre assumido pela Vista Alegre Atlantis SA, que tem as responsabilidades de organização e divulgação do evento, bem como do seu financiamento. No processo de decisão e organização, bem como nas actividades de convívio e outros momentos de celebração empresarial os trabalhadores e reformados da Vista Alegre são agentes determinantes para a prática e transmissão do PCI.

Esta celebração tem igualmente um forte enraizamento na localidade Vista Alegre e apresenta-se como um importante momento de celebração identitária para os habitantes do Bairro Operário. Apesar da lenta desertificação e envelhecimento da população, esta é uma comunidade dinâmica e a sua intervenção é determinante na organização de momentos da festa como, por exemplo, a procissão religiosa. As famílias reúnem-se, participando nas diferentes actividades, recebendo convidados em suas casas, partilhando momentos de celebração comunitária que reforçam os sentimentos de pertença a um espaço geográfico e cultural bem definido e distinto.

Fora da estrutura empresarial e do âmbito geográfico da Vista Alegre destacam-se outros parceiros como a Paróquia de São Salvador, que tem uma acção determinante na organização e condução das cerimónias religiosas, ou o Município de Ílhavo que patrocina a sua organização desde 2007. Para além destes, o Ribalta, Grupo de Teatro residente, O Sporting Clube da Vista Alegre, as Bandas Filarmónicas locais e outras associações culturais e recreativas

impõem-se como grupos de interesse.

A Festa está naturalmente aberta ao exterior e habitantes de Ílhavo, principalmente das zonas limítrofes da Vista Alegre, que aproveitam para celebrar, festejar e conviver. Nas últimas décadas o fenómeno turístico e a forte componente comercial contribuíram para a captação de um público mais heterogéneo, que partilha o gosto pelo produto Vista Alegre e aproveita para comprar e conhecer a empresa.

Durante o processo de inventário uma das questões que importava esclarecer prendia-se com o nível de identificação e envolvimento de alguns destes actores na Festa. Verificou-se que coexistiam diferentes interesses e que alguns indivíduos pertenciam simultaneamente a grupos ou comunidades distintas (WITCOMB, 2007: 138). De facto, as dinâmicas de identificação não possuem fronteiras definidas e são permeáveis.

Esta polissemia é visível quando consultamos as memórias da população local. Um reformado da Fábrica descreveu do seguinte modo o momento da procissão:

No andor pegavam pessoas de várias posições sociais e profissionais, todas ligadas à Empresa, mas o pátio era reservado à Administração e Societários. A seguir ao pátio incorporava-se o grupo das Mordomas, constituído por pessoas da Família (era hábito corrente designar-se apenas por Família a família Pinto Basto, então única detentora da Fábrica) e também por empregadas e operárias indiscriminadamente (PEREIRA, 2004).

Um outro antigo trabalhador e residente do lugar da Vista Alegre lança um outro olhar:

(...) o andor magnificamente decorado da padroeira, que sempre olhou por nós, os mais fracos, por todos aqueles que verdadeiramente amaram este lugar. Vinham atrás do seu andor os acompanhantes, com o seu ar solene e muitas vezes encobertos pela capa da hipocrisia. Vinham também os «nossos» apenas

pelo prazer, pela pureza e pela alegria de sermos dali (MORGADO. 2017, 123).

Estas duas leituras do mesmo momento revelam a hierarquização do poder local e profissional neste evento festivo, bem como uma visão conflituante entre «nós», os moradores, e os «outros», aqueles que apenas trabalham na fábrica e não habitam o seu espaço. Conforme o ponto de partida do processo de identificação os «outros» podem ser também os forasteiros, aqueles que vêm ver ou apenas comprar louça.

Estes diferentes grupos refletem noções de pertença e modos de atribuição de valor distintos, sendo que o espaço geográfico e social da Fábrica da Vista Alegre se constitui com centro nevrálgico, que une e simultaneamente separa os sujeitos, interconectando-os em dimensões múltiplas de tempo, espaço e valor (QUATORZE, 2011: 60). Neste sentido, o espaço é muito mais do que as suas componentes físicas, trata-se de «uma rede de entendimento entre os indivíduos e o meio envolvente, entre os indivíduos e os seus vizinhos, entre os indivíduos e a sua história. E tem de mudar, ser permeável a novas ideias, práticas e indivíduos» (DAVIES, 2007: 70. Tradução da autora).

A conciliação entre a esfera do religioso, as dimensões comunitárias e individuais, a dimensão empresarial, com os seus interesses institucionais e comerciais, e o esforço de patrimonialização e alguma «fixação» por parte do Museu são apenas algumas das dificuldades de negociação.

O inventário implicou uma reflexão sobre os processos de produção e patrimonialização da Festa. Constituiu um momento de paragem e de redefinição de algumas estratégias. Contudo, foi necessário saber aceitar a controvérsia e assumir que nem todos veriam a sua «Festa» reflectida no trabalho desenvolvido e nos vários eventos organizados ao longo dos anos. Apesar do papel dominante da Fábrica, já muito enraizado, o envolvimento das comunidades detentoras e a abertura de um momento de consulta pública facilitaram o estreitar de laços entre o Museu e os indivíduos e grupos ou comunidades locais.

Outros desafios se apresentam e continuarão a surgir, principalmente face às pressões turísticas sobre o espaço cultural da Vista Alegre e a possibilidade de uma mudança organizacional na empresa, sem uma passagem adequada de testemunho. Favorecer um planeamento a longo prazo, de natureza holística, que promova o empoderamento das comunidades, a associação entre património material e «cultura viva», bem como o desenvolvimento de estratégias interpretativas eficazes, apresenta-se como uma das opções viáveis para favorecer uma gestão sustentável do património Vista Alegre (LANDORF, 2009: 494).

Conclusão

Andrea Witcomb propõe que o Museu assuma um papel de mediador, de promotor do diálogo e diversidade cultural, inspirando-se na definição de Clifford (2007, 142) de «zonas de contacto». Para que este debate ou encontro seja efectivo a instituição e seus profissionais terão de reconhecer a coexistência de diversas comunidades interpretativas, ou comunidades de interesse, assumindo inevitáveis contradições e ajustamentos que terão de ser feitos por ambas as partes (WITCOMB, 2007: 145). Só assim pode o Museu ter a potencialidade para se converter num espaço de diálogo intercultural, relevante para o presente e reforçando a sua função social (WITCOMB, 2007: 142).

No caso específico da Festa, apesar das dificuldades e tensões que o processo implicou, esta apresentou-se como uma oportunidade única para repensar o lugar ocupado pelo Museu na Fábrica, no tecido social mais abrangente e no território em que se integra. Contudo, novas questões surgiram. Como lidar na prática com as «zonas de contacto»? Como gerir as inevitáveis tensões e potencialidades destes encontros e de que modo devem ser integrados na prática museológica? Estarão as comunidade(s) interessadas numa maior agência, particularmente na Festa Vista Alegre? Conseguirá o Museu assumir um efectivo papel de mediador?

Tendo em conta o contexto empresarial e as especificidades do Museu

Vista Alegre, integrado num centro industrial e implicado numa intensa produção e representação cultural derivada da pressão turística, assumimos que a gestão de interesses continuará a ser complexa. Contudo, como afirma Andrea Witcomb (2007, 154), é no processo de negociação e diálogo que se poderá operar a mudança, centrando o papel do museu na sua capacidade de se assumir, não como um mero facilitador, mas como um agente de «tradução» entre diferentes grupos.

Bibliografia

ALFREY, Judith; PUTMAN, Palmer (1992) — *The Industrial Heritage. Managing resources and Uses*. London: Routledge.

BASTO, João Theodoro Ferreira Pinto (1924) — *A Fábrica da Vista Alegre - O Livro do seu Centenário*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

CABALLERO, Gabriel Vitor (2017) — *Crossing Boundaries: Linking Intangible Heritage, Cultural Landscapes and Identity*. In: Pagtib-ong: UP Visayas International Conference on Intangible Heritage, May 25-26, 2017, Iloilo City, Philippines. [Conference or Workshop Item].

Costa, Paulo Ferreira da (2009) — *Introdução*. In COSTA, Paulo Ferreira da, coord. — *Museus e Património Imaterial: agentes, fronteiras, identidades*. Lisboa: Instituto Português dos Museus

DAVIES, Peter (2007) — *Place Exploration: museums, identity, community*. In WATSON, S. — *Museums and their Communities*. Oxon: Routledge.

GOMES, Marques (1924) — *A Vista Alegre - Memória Histórica*. Aveiro: Tip. Minerva Central.

LANDORF, Chris (2009) — *Framework for Sustainable Heritage Managment: A Sudy of UK Industrial Heritage Sites*. «*International Journal of Heritage Studies*», Vol. 15, Nº 6, November, p. 494-510. Routledge.

MENDES, José Amado (2009) — *Estudos do Património - Museus e Educação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

MORGADO, Manuel Valente Franco (2017) — *Vista Alegre - O Reino do Rio*. Edição de Autor.

PEREIRA, Augusto Cardoso (2004) — *Memórias da Vista Alegre*. Texto impresso entregue ao Museu Vista Alegre pelo autor.

QUATORZE, Filipa (2011) — *The Vista Alegre Museum - A Keeping place for Industrial Objects*. MA Interpretation, Representation and Heritage at the University of Leicester.

QUATORZE, Filipa (2014) — *Pedido de Inventariação - Festa em Honra de Nossa Senhora da Penha de França* (Anexos I e II). Museu Vista Alegre - Vista Alegre Atlantis SA.

THE INTERNATIONAL COMMITTEE FOR THE CONSERVATION OF THE INDUSTRIAL HERITAGE - TICCIH (2011) — *Os Princípios de Dublin. Princípios conjuntos do ICOMOS - TICCIH para a Conservação de Sítios, Estruturas, Áreas e Paisagens de Património Industrial*. Disponível em <<http://ticcih.org/wp-content/uploads/2017/12/Princi%CC%81pios-de-Dublin.pdf>> [Consulta realizada em 2018].

THE INTERNATIONAL COMMITTEE FOR THE CONSERVATION OF THE INDUSTRIAL HERITAGE - TICCIH (2003) — *Carta de Nizhny Tagil sobre Património Industrial*. Nizhny Tagil: ICCIH.

WEIL, Stephen E (1988) — *The Proper Business of the Museum: Ideas or Things?* Paper prepared for delivery at the Annual Conference of the Canadian Museums Association.

WITCOMB, Andrea (2007) — *A place for all of us? Museums and Communities*. In

WATSON, S., ed — *Museums and their Communities*. Oxon: Routledge.

Apontamentos a propósito de uma entrevista a Francisco Pedro Iria

Miguel Rego⁶³

Resumo: Realizar entrevistas para a construção da base de dados da biblioteca oral do Museu obriga, ao entrevistador, um estado de espírito e uma preparação documental que de pouco pode servir para o decorrer da entrevista. Esta pode ser a última oportunidade para falar com o protagonista de uma história única; uma testemunha de um episódio extraordinário para a comunidade; a história de vida que serve de inspiração para outras estórias. Perante o desconhecido, o entrevistador tem que se soltar do peso da responsabilidade do «facto» que tem pela frente e adaptar-se ao longo da entrevista ao entrevistado. Esta é a descrição de uma entrevista, o seu resultado e as dúvidas que se levantaram ao entrevistador durante duas horas de conversas onde o esquecimento foi protagonista.

Palavras-chave: Entrevista; Memória; Esquecimento; Exposição; Alentejo

Abstract: Conducting interviews for the construction of the Museum's oral library database demands that the interviewer has a state of mind and documentary preparation that might be of little use during the interview. This might represent the last chance to speak with the protagonist of a unique story; a witness to an extraordinary episode for the community; a life story capable of inspiring other stories. Standing before the unknown, the interviewer must shed the burden of responsibility for the «fact» that is lying ahead and adapt to the interviewee throughout the interview. This is the description of an interview, the outcome from it, and the uncertainties that arose in the mind of the interviewer

63 Casa-Museu Quinta da Esperança.
mirego@gmail.com

during two hours of conversations in which the forgetfulness was protagonist.

Keywords: Interview; Memory; Forgetfulness; Exhibition; Alentejo

Na vila todos o conhecem por saber muitas poesias e sobre os mais diversos assuntos. Porque a poesia é saber e transmissão de conhecimentos, diz-nos Francisco Pedro Iria. Histórias e memórias saem da sua boca versejando em rima, quando a ocasião o provoca. Pequenos momentos que vai mostrando como pedras preciosas, quase em segredo, aos amigos ou aos visitantes que lhe trazem os amigos.

Já passados os 90 anos sobre o seu corpo frágil, participa no clube de leitura criado pela Biblioteca Manuel da Fonseca, de Castro Verde, no Pólo de Casével, onde a entrevista acontece com o objectivo de registar uma das poucas vozes «poéticas» que ainda restam nesta freguesia que agora já é parte integrante da União de Freguesias que juntou Castro Verde e o antigo concelho de Casével. Terra do Costa, regicida. Onde D. Miguel entregou as chaves do reino, asseguram alguns.

A poesia é apenas o pretexto para o entrevistador entrar na esfera íntima do entrevistado. É difícil começar. Para que serve a conversa, pergunta. Para ficar registada a memória de alguém que já viveu muito tempo. A guerra civil de Espanha e a II guerra mundial; a emigração e a guerra colonial; as fomes e a vida de miséria dos campos do Alentejo adormecido e só há pouco ressuscitado.

Francisco Iria. Nascido muito para além dos anos cinquenta/sessenta do século passado, uma marca temporal muito associada ao episódio maior do processo de mecanização da agricultura do Alentejo e que, de certa forma, põe fim ao setecentista Antigo Regime que a região ainda respirava nos meados do século XX. Resistente nesta planície de terras magras, de portas escancaradas aos Campos de Ourique das transumâncias e dos gados, maiorais e Feira de Castro; de batalhas míticas de mouros e da coroação do primeiro rei de Portugal.

E é neste território que, visto da janela que alimenta de luz a sala onde semanalmente se junta o clube de leitura, nada há que impeça o fascínio de olhar

sem fim e onde o passado e o presente se confundem, que nos embrenhamos numa conversa que procura servir para construir um pouco mais do puzzle, sempre incompleto, da história destas gentes sem nome.

A passos curtos nesta experiência que se adivinha desconhecida, e que é apenas mais uma entrevista neste trabalho de procura de memórias que seja um pouco mais que isso, que o museólogo vai entrando. Na perspectiva de criar uma espécie de guião auxiliar de outras entrevistas, outras conversas, outros olhares...

É o Museu que aqui está, enquanto espaço de salvaguarda de memórias e de dignificação da comunidade. É o Museu quem faz este registo, estes registos, assinala este momento, estes momentos, que procura não seja apenas mais um registo ou mais um momento. Este tempo é o de perpetuação de uma memória que, a partir daqui, vai ganhar uma outra vida e se transcende para além da posse daquele que as diz, conta ou descreve. Uma entrevista que deixa de ser o instrumento de posse do entrevistador, que de repente se assume como um escrvão do tempo, do destino de personagens que não conhece e que, como títeres, lhe chegam agora às mãos.

O Museu chega ao entrevistado porque a memória de cada um de nós é uma peça de um puzzle inacabado e impossível de terminar. Sem nos apercebermos, somos parte de um tempo, de um espaço repartido por uma cartografia geográfica que se multiplica pela viagem que fomos recriando nos nossos «estares». Que se iniciou na casa onde nascemos e se completou na escola, no primeiro trabalho, na juventude inquieta, no tempo do trabalho e da diáspora; outro tempo paralelo se foi construindo no tempo do namoro, do casamento, do saber-fazer de todos os dias. E aqui, entrevistado e entrevistador, confundem-se nas suas funções de atores de uma história quase irreal, mas que é história e faz parte de um guião que se adapta a contextos e a necessidades, neste caso científicas, que, mesmo de curto prazo, são parte incessante de dois tempos cronológicos: o ontem, tempo dos episódios passados e agora revividos na entrevista, pelo entrevistado; e o hoje, o tempo da entrevista, o tempo da sua

divulgação, da sua utilização como referência «documental», a que o entrevistador vai dar corpo.

Corria o ano de 1927, quando nasceu Francisco Pedro Iria. Era o dia 13 de Novembro e estávamos em Casével, terra do seu pai.

Assim começa a entrevista...

A mãe, sabe Francisco Iria, que veio das bandas da serra de Garvão [concelho vizinho de Ourique], e que a sua avó trabalhava na vigilância dos caminhos-de-ferro. Recorda que teve uma irmã, mais nova cinco anos.

As memórias são frágeis neste homem tido pelos outros como poeta e sabedor de coisas de outros tempos, pela sua longevidade. E porque as memórias já não são as mesmas que foram, porque a memória é plural, e de plurais, que começou a trabalhar aos 7 anos como ajuda de moirais. Contudo, a recordação mais antiga e mais segura de Francisco Iria é a do ciclone de 1942 que afinal poderá ter sido em 1941.

Estava guardando porcos no monte dos Janeiros e os ventos eram terríveis, sobretudo da parte da tarde: «Havia ali uma mata de eucaliptos e de vez em quando ia um».

Depois deste trabalho de ajuda de maioral, «...fui para o senhor Joaquim António Franco, com 17 ou 18 anos, para os Montinhos, onde andei 20 anos e onde estive até que ele morreu». A 31 de Março de 1961, confirma o entrevistador já em casa. «Em 1961, era o ordenado de 60\$00 por dia».

Mas pelo meio foi à tropa!? «Não recebi tropa porque não me queriam lá.» Não o queriam lá? «Não me queriam lá...» [palavras irreconhecíveis na gravação].

«Sabe... Quando fui para o senhor Franco fui para moço de mandados. Levava o jantar para coser no monte para a rapaziada... à noite e de manhã ia buscar o leite das cabras. Ali ganhava 20\$00 por mês, mais a comida. Depois de 1961, a casa acabou-se. Uns foram para o Algarve, outros para Lisboa... trabalhavam ali nos Montinhos mais de 100 pessoas. Havia ali gente com fartura. Era o monte principal do senhor Franco. A residência dele era na vila.»

E como era o dia-a-dia, senhor Francisco?

«Levantávamo-nos [significa, neste caso, começar a trabalhar] às 5 da manhã. Íamos para a Amendoeira [uma propriedade do patrão] que eram uns 10 km desviados, a pé. Chegávamos lá, varríamos a cavalaria, depois papar a sopa e ir para a lavoura. Quando o sol nascia tínhamos de estar ao pé do rabo da charrua. O patrão dava a comida. Uma açordinha, umas sopas de toucinho, que era o habitual. A comida ia daqui [Casével] para fazer lá».

Mas não foi à escola?

«Quando fui à do senhor Franco ainda fui um pouco à escola aqui [em Casével]. Mas os tempos eram de trabalho e não de escola e rapidamente fui para ajuda de moiral.

Mas andei à escola, em Faro, em adulto. À noite! Aprendi ainda qualquer coisa. Essas letras grandes... mas a idade não perdoa e já vou esquecendo.»

Mas e a poesia... A poesia começa tarde para Francisco Iria, pois quando era jovem não tinha vocação para isso. «Eu decorava tudo muito bem, mas para fazer..., não! Fiz décimas a uma rapariga que eu namorei tinha aí 16 ou 17 anos. Eu punha-me à porta na atravessa, ela assumava-se ao quintal e eu ia falar com ela. Mas depois, conforme eu ia, ela deu-se em retirar. Ela considerava-se mais do que eu. Depois fiz um poemazinho, que é assim:

Pessoa que é mais do que eu // ainda nunca me enlevou, // não pretendo casar rico, // que eu bem sei que pobre sou.

És uma rosa encarnada, // tens um olhar atraente, // és filha de boa gente, // e és bonita e engraçada, // és muitíssimo delicada, // és o que ainda não apareceu, // eu não pensei em ser teu, // não me deixes de falar, // que eu não pretendo amar, // a pessoa que é mais do que eu.»

Para o entrevistador, que chegou à fala com o Senhor Francisco Iria pela sua fama de poeta, este é o momento para alterar um pouco o âmbito da entrevista. Até pelo tempo que havia decorrido, pelo cansaço que pouco a pouco se irá

acumulando no entrevistado e na dificuldade que demonstra no seu falar de octogenário...

«Depois, por essa altura, ainda fiz mais uma décima a uma rapariga que morreu aqui, naquele monte, o da Alagoa. Pensei em fazer uma quadra, mas não fui capaz... Já me está a comover...».

«Infeliz Maria Alda, // de repente morreu, // deixou pena a toda a gente // para quem a conheceu.

Vivia junto dos pais, // com prazer e alegria, // acabou a Maria // dando suspiros e ais. // Nos negros votos fatais, // chora a triste mãe coitada, // muita lágrima derramada // por família que a conheceu, // mas de repente morreu, // infeliz Maria Alda.»

«Sabe, tinha aí 18 ou 20 anos, quando fiz essa décima. A rapariga adoeceu tinha 15 ou 16 anos... ao fim de poucos dias morreu, naquele monte que é a Alagoa...».

Como se vivia nesse tempo, Senhor Francisco? E como é que aprendia as poesias?

«A gente vivia aí por esses montes... À noite um dizia uma coisa, outro dizia outra coisa... aprendi isso tudo que sei nesses montes. Eu decorava muito bem. Qualquer quadra que ouvisse uma vez ou duas vezes, ficava-me logo na memória. Agora... já falha.»

«Tinha aí um homem que já morreu, que Deus lhe perdoe, que aprendi muito com ele, que já morreu, que era poeta o António Conceição... esse é que me ensinava muitas coisas. Lembra-me de uma que me falta uma décima, ele depois morreu e não teve tempo de ensinar a décima...»

«Nesta mánica [máquina] do mundo, // quem será o maquinista, // donde parte o movimento, // não alcança a nossa vista.

Dizem que é o Senhor // que nos está a dominar, // eu vejo estrelas brilhar, // todas da mesma cor, // quem será o director, // que tem tão grande poder, // às

vezes eu ponho-me a ler, // coisas da nossa história, // ficou-me bem na memória // numa noite ao escurecer.

Eu vejo cada vez mais // aumentar populações, // onde se criam milhões, // filhos, irmãos e pais. // E estamos todos iguais, // já o tenho pensado, // está muito bem preparado // deste mundo sem mistério, // fiz aqui um caso sério, // na minha cama deitado.»

Incompleta fica a poesia. A morte do Conceição, António de primeiro nome, deixou a poesia por aprender, traída que estava já a memória. Memória que resvala para os fotogramas que vão aparecendo e que, como numa passerelle se vão desfilando...

E poesias sobre esses tempos difíceis, senhor Francisco, sobre esse tempo longínquo?

«Tempos difíceis... Alguns malteses estavam ali nos Montinhos... às vezes semanas. Uma vez havia aí um homenzinho que esteve aí uma semana inteira e ao meio-dia ia buscar as sopas lá ao monte [casa-mãe da propriedade]. Diziam-nos para darem no alpendre do forno e ele dormia lá nesse alpendre...»

«De onde era esse homem? Era de todo o mundo, coitado... andava aí de terra em terra. Andava aí de saquinha às costas. Era uma miséria. Aqui há 60/70/80 anos, era uma miséria... que eu conheci isso muito bem, que eu vou fazer 89.»

E esses homens, essas vidas, essas errâncias nunca lhe deram para fazer quadras ou décimas?

«Nunca fiz décimas a isso! Lembro-me que no tempo da Guerra de Espanha [1936/1939. Mas estes tempos titulados de Guerra de Espanha referem-se, igualmente, aos anos da II Guerra Mundial até 1946] não havia nada para comer. Foi uma fome!!! Tínhamos que ter uma senha para ir buscar metade de um panito, meio quilo de pão, aqui à do Regedor, o ti Manuel Baptista, que já morreu também há anos... não havia açúcar, não havia nada. Eu por acaso nunca cheguei a ter fome. Fui logo cedo para moço de gado, a guardar gado aí com os moirais. Os lavradores davam sempre a comidazinha. E também nunca andei descalço.

Com este lavrador aqui [o Franco] a gente tinha falta de umas botas, ele dava logo o dinheiro... 200\$00 nessa altura era muito dinheiro. Umas botas de encomenda para andar aí no campo.»

Mas quando fala da Guerra Civil de Espanha, refere-se também à II Guerra Mundial, ou não?

«Quando a segunda guerra mundial acabou andava eu ali, salvo erro acabou em 1944 ou 45... Eu fui ajuda de moiral. Depois comecei a andar com os homens, comecei a ser também homem, comecei a lavrar, a andar aí com as bestas, comecei a andar com tractores também, e só depois é que fui para o Algarve, em 1965... Vim no ano 2000... 35 anos estive eu, além. Para o Algarve fui trabalhar para uma fábrica de cortiça, uma fábrica alemã, em Faro. Na fábrica comecei por cozer a cortiça. Ela sai da árvore e tem de ir cozer, numa caldeira grande, assim como esta casa, fica ali uma hora nos fardos, de molho, depois é tirada e vai para uma secção para ficar direitinha. Há uma que é cortiça de mato, daquelas charnecas... depois é rachada pelas enguias e depois vai à caldeira e fica toda direita.» «Por esses montes aprendi muito... há uma história que lhe conto... Havia um estudante que andava estudando em Coimbra e tinha família em Castro Verde. Passava pela Estação de Ourique e ouviu dizer que estava ali o senhor Belchiorinho [originário dos Aivados], que era um poeta, e passando por ali foi à pergunta dele e lá o encontrou, foi bater à porta, lá lhe indicaram onde era:

- Então você é que é o senhor “Balchiorinho”? Sou eu mesmo - respondeu.

- E você não me podia fazer uma quadra?

- Diga lá o mote! Disse o “Belchiorinho”.

E diz o homem assim:

A instrução é precisa, // A instrução não convém, // A instrução embrutece // a quem muita instrução tem.

E diz o “Belchiorinho”:

Duques marqueses e morgados, // Família de igual medida, // Tudo gente instruída, // Muitos endereços formados, // Ilustres deputados, // Que é o que a sorte harmoniza, // Sabe bem quem o utiliza, // Conhece o bem do mal, // Para a base fundamental // A instrução é precisa.

Se todos pudessem estudar, // Todos pudessem saber, // Quem havia de instruer [instruir], // Por aí tanto lugar, // Ninguém queria trabalhar, // Engordando os gados de alguém, // Instrução para quem não tem, // Não é útil muito ensino, // Mas para quem é pequenino // a instrução não convém!

O rico por ter estudos // Não faz trabalhos de peso, // Nem cargos de desprezo, // A quem nos faz em rude, // Quem não sabe faz tudo, // É o que menos merece, // aquele que não conhece, // que serve ter aprendido, // se há tanto homem instruído // a instrução embrutece.

Vê-se o pobre ignorante, // não é admiração, // não recebeu instrução, // não viu os erros por dentro, // o que admira é o estudante, // que vai a Coimbra e vem, // não é um, são mais de cem, // se a gente os formos contar, // isto é que é admirar, // para quem muita instrução tem.»

E é assim, diz o entrevistado, sorrindo timidamente, de alegria, reconhecendo alguns erros no dizer, «... sabe, algumas palavras não as sei dizer bem. Nunca fui à escola...». Ficamos sem saber o que terá dito aquele estudante de Coimbra que de mote deitou estas palavras que pode o entrevistador repetir, porque ao mesmo tempo as respira de outra forma ao mesmo tempo que ouve repetidamente a voz de quem nunca foi à escola, que não já em adulto e por pouco tempo: «A instrução é precisa, // A instrução não convém, // A instrução embrutece // a quem muita instrução tem.»

Mas para quem não foi à escola, a vida era só trabalho?

«Aqui na Estação de Casével faziam ali bailes. Aquilo era uma aldeia que estava ali. [hoje é uma estação abandonada da linha de Beja-Funcheira ...] Eu lembro-me de ir ali a bailhos... Bailes de harmónica? Não... bailes de garganta:

És uma rosa encarnada // Tens um olhar atraente // E és filha de boa gente...». Risos do Francisco Iria com a pergunta do entrevistador: E isso cantava-se?

«Era uma coisa assim. Depois elas cantavam aos homens e os homens cantavam a elas. Quadras que se dançassem? Agora? Não sei. Nunca soube. Olhe, mas vou contar-lhe uma de um alentejano que queria ver o mar. Foi ali, ao Porto Covo... como sabe aquilo é só rocha...:

Fui um dia ver o mar // Fiquei muito admirado // Quem briga há tantos anos //
Nunca se viu parado.

Bendito seja o poder // O actor da natureza // Formou com delicadeza.

Tudo quanto estou a ver. // As ondas sempre a bater // Um contínuo sem cessar
// Eu tenho ouvido falar da tua ferocidade // Para saber bem da verdade // Fui
um dia ver o mar.

Doutor de muito talento // Pela praia a apreciar // Fui curioso em perguntar //
Quem fez este movimento // Um dia sem fazer o vento // Árvores e mato, tudo
parado // A mais leve folha do prado // Nem sequer se via mexer // As ondas
sempre a bater // fiquei muito admirado.

O doutor me respondeu // Sabedoria não me sobra // Mas com respeito a esta
obra // Sabes tanto como eu // Esta resposta me deu // Actores
contemporâneos // Todos têm seus enganos // Isto é a história da vida // ainda
não deu saída // que eu brigo há tantos anos.»

A dúvida. Sempre em incessante dúvida o nosso entrevistado Francisco Iria, trazendo na boca os dizeres e as poesias de outros. De uma geração que foi a sua e em que a poesia era forma de passar informação. Num tempo em que raras eram as vezes em que se saía da terra onde se nascia.

Quando saiu a primeira vez de Casével foi para ir para Faro?

«Sabe, naquele tempo nem de passeio se saía a outro sítio qualquer. Só ia a Almeirim a pé. E à Feira de Castro não faltava. E era a pé [16 quilómetros]. Quando o sol nascia já a gente lá estava. Mas não era os dias todos de feira. Só o domingo... O principal era o domingo. À Feira ia passear. Dinheiro para comprar também não havia nenhum, ou era muito pouco... Às vezes ia comprar uns ceifões e uma samarra para o inverno. Era à Feira que se ia comprar tudo. Não havia aqui nada à venda... agora aparece aqui tudo à venda. Os primeiros ceifões custaram cento e tal escudos. Eram caros. Agora é que as pessoas ganham bem. Uma pessoa ganha aí dez euros por dia... mais, mais, mais... 50 euros. Aí os pedreiros ganham 60. É já bem pago... acho eu, não sei.»

Da Feira de Castro lembra-se do quê? «...de andar no carrocel com as moças. Nessa altura isso era uma maravilha. Agora... Também ia jogar àquelas latas que estavam ali empinadas. Beber eu não ia. Sempre fui fraco bebedor... ainda hoje eu sou. A minha mãe ia com a minha avó à Feira de Castro, que a minha avó era tecedeira. Alguma manta que faziam iam à Feira de Castro vender. Aquele largo que está ali era só mantas às costas... A vender! A avó era da serra, mais para lá de Garvão. Parece que trabalhava no caminho-de-ferro. A minha mãe não sei de onde era. Mas eu conhecia-a aqui da vila. O meu pai era daqui de Casével. Tinha aí família.»

Entrevistador e entrevistado entreolham-se nesta frase dita em contínuo onde nostalgia e tristeza são a natureza da vida. Inquestionável e natural não saber de onde era a mãe, das dificuldades em ter alguma coisa... e interrompe...

«Agora vou dizer uma quadrinha do sol e da lua. O sol queria mandar mais do que a lua. Sabe que estive no Algarve 35 anos e nunca disse nada disto. Agora depois de velho é que me tenho ido lembrando.

Perguntou o sol à lua: // Qual de nós tem mais poder? // Quem domina sobre a terra, // Quem faz as plantas crescer?

Quem é que dá a luz ao dia // Quando eu nasço e não apareço // Que fazem quando eu escureço // Nestas terras sombrias // Diz-me se a minha valia // É mais ou menos que a tua // Quem te tapa põe-te nua // Redonda, cheia, sem cova // Quem te fez a ti ser Nova // Perguntou o sol à lua.

Eu ponho o brilho às estrelas // Faço a noite escurecer // Veem-se antes de eu nascer // E nasço eu, deixam de vê-las. // A noite torna a trazê-las // Quando o sol não dá na serra // Veem-se todas brilhar // A Lua domina o mar // E quem domina sobre a terra

Eu cá sou o criador // ... // Matas muitos inocentes // E eu dou vida e valor // Crio com o meu calor // Tudo quando pode ser // Tu só fazes padecer // Gente nova, comedida // Tu para a morte e eu para a vida // Diz-me qual tem mais valor.»

Mas no Algarve não fazia poesia? Que memórias tem do Algarve?

«20 anos na fábrica da cortiça “unicova”, no Bom João. Depois vinte e tal meses de descanso. Depois foi um homem para lá para eu ir trabalhar com empilhadores noutra empresa. Quando fiz os 65 anos ainda continuei nessa empresa onde estive até aos 70 anos.»

Mas desse Algarve as memórias são só de trabalho? «Sabe que ali por Santa Iria, em Faro, quando a maré está vazia, é que vão ao marisco? Olhe... A minha casa em pequeno era de pobreza. Havia alguma coisa? Não havia nada. Havia uma cadeirinha para a gente se sentar. A minha mãe comprava umas sardinhitas. Nós éramos três. Uma sardinha por três e era discussão... Eu não quero a cabeça, quero o meio! O meu pai trabalhava aí nos montes. Vinha à vila [Casével onde ficava a casa] ao domingo vestia roupa e à noite ia a ficar ao pé das bestas e de dia tinha que trabalhar com elas. Era uma vida de escravidão.»

«À do senhor Franco trabalhava-se ali um mês e mais sem descansar, conforme os trabalhos. No tempo da sementeira tínhamos que fazer primeiro a sementeira. Não havia direito a descanso. Sol a sol... e de noite! Uma pessoa chegava à noite tinha de ir cavar o adubo para ensacar para depois ir para a terra no outro dia para semearem [lançar] o adubo.»

A terra. Sempre a terra nas falas dum homem, o entrevistado, que o obrigou a muito suor, que lhe encharcou ossos e pele, que engoliu muita terra e pó, trabalhando no campo, nas coisas do campo, desidratado, mas que fala dos seus tempos como se das suas mãos só tivessem sido lançadas sementes que germinaram para matar meias fomes a gentes vazias de tudo, até de revoltas. E o entrevistador, museólogo, preocupado em pensar como conseguirá mostrar este discurso, como conseguirá transmitir estas vivências inenarráveis, pergunta-se, porquê? Porque hei-de recontar a simplicidade destes dizeres, destes pormenores de vida onde o que mais importa, no fundo, a este homem, Francisco Iria, a entrar nos noventa anos, frágil, nascido na terra de um dos regicidas, Costa de seu nome, é que chegou até aqui para contar. E para dizer poesia, como esta:

«Tudo se faz à terra // Para ver se ela dá pão // Se o tempo corre ao contrário // Todo o trabalho é vão.

Alqueva-se fundo em miúdos // Por fim um bom atalho // Faz-se todo o trabalho // Para ver se ela dá tudo // Só o que é menos agudo // É que não gradeia ou ferra // Seja no campo ou na serra // Tudo revolta ou gradeia // Seja para trigo ou aveia // Já tudo se faz à terra.

Depois da terra entregada // Feita com as mãos iguais // Para que não se deite demais // Não venha falsificada // Quando esteja preparada // Tenha pouco torrão // Aplica-se o adubo então // E uma sementeira perfeita // Uma lavoura benfeita // Para ver se ela dá pão.

Depois do trigo nascer // Traz erva por companheira // Lá vai uma sachadela //
Para não se perder // A semente está a ter // Um tratamento diário // Aquilo
que é necessário // Se faz constantemente // Calhando não dobra a semente //
Se o tempo vem ao contrário.

Quantas vezes um homem está // Esperando boa fundalha, // Às vezes nem
grão nem palha, // Nem semente lhe dá // A despesa feita está // Seja serôdio
ou temperão // Degenera?, falporra? e fungão // No tempo ninguém governa //
Se vem uma seca ou uma invernada // Todo o trabalho é em vão.»

Que alegria no dizer da poesia. Que dor a ausência desses tempos. E como pode
o museólogo transmitir este dizer epidérmico, vivido, sofrido, amado...

«Sabe... no tempo das sementeiras, quando estava aí o senhor Franco, chegava a
estar um mês sem descansar. Quando estávamos no monte ao pé de Casével
vínhamos todas as noites a casa, mas quando estávamos lá para longe, tínhamos
de ficar lá.

Chegávamos ao sol-posto ao monte; tirar as coisas das bestas... prender as
bestas à manjedoura, depois ir jantar, e só depois é que abalava para casa. Era
uma hora e tal de caminho, a bom passo! Era quase ao pé de Aljustrel.

O Franco tinha dez juntas de bois e dez de parelhas, mas eu nunca trabalhei com
bois. Eram mansos e não era raça mertolenga.»

A propósito, diz o entrevistado...

«Agora vou dizer uma do Aleixo [António Aleixo, poeta popular]. Ele vivia em
Loulé, sabe, lá no Algarve. E então, todas as tardes saía com o canito e ia dar
umas voltas ali para o campo... E indo pela estrada vê dois gajos que andavam
lavrando com uma junta de bois. E dizem um para o outro... espera lá que vem aí
o Aleixo, a ver se ele faz uns versos à gente.

O Aleixo chegou e disse boa tarde! Boa tarde, responderam.

Então esta terra dá bem? Perguntou o Aleixo. Sim, agora esta terra está boa. Ó
senhor Aleixo, faça lá um gosto aqui à gente.

E disse ele assim:

Nestes campos verdejantes, // Dois bois pachorrentos lavrando, // Na cidade também os há // Pelas ruas passeando.»

Aleixo, o poeta de referência destas terras do Alentejo do Sul, a Norte de um Algarve que começa na serra, ainda nos lados de cá. E que outros poetas havia por aqui, Francisco Iria, entrevistado?

«O poeta que havia por aqui [Casével] era o pai da Maria Isabel, o António Silvestre. Esse era poeta. Ao pé dela, da Maria Isabel, havia um homenzinho que foi montar uma quadra para quando morresse:

Na minha rua começo // Aonde o meu corpo partira // Adeus senhora Palmira [que era a mulher dele] // Dela nunca me esqueço.

Três doenças com excesso // Tratou-me com gratidão // Adeus comadre Assunção, // Também muito me ajudou, // Agradecido lhe sou.

Adeus minha vizinhança, // Maiores e pequeninos, // Fiquem-se com Deus, meninos, // Que eu estimo toda a criança.

Para que fique em lembrança // Digam adeus no funeral // E a todo o pessoal // Que me esteja acompanhando.

E as pedras que vou pisando // ... o meu postal // Na minha rua começa // Onde o meu corpo retira...

Adeus feliz rua das Eiras // Dos meus primeiros afetos // Tenho aqui filhos e netos // E mais algumas parenteiras.

Essa rua criou pereiras, // E eu gozei do pereiral, // Agora vou para o cemitério // Não te deixo mistério. // Está ali um quadro sério // Para todo o povo em geral

Sigo esta estrada pisada // Por pedras altas e baixas // Para encobrir minhas faltas // vou à busca da enxada // Aquela não escapa nada // E mete debaixo do chão // Põe na escuridão // Quem fez mal e quem fez bem // E se eu ofendi alguém // Peço desculpa e peço perdão.»

E as mulheres Francisco Iria?

«As mulheres já não... As mulheres no meu tempo andavam com tudo cobertas. Não se via o que se vê agora. A minha mãe enviuvou com 40 anos (o meu pai morreu com 56) e a minha mãe nunca mais tirou o luto. Agora não. Agora morre uma pessoa e amanhã já não se sabe se lhe morreu alguém ou não. É assim a vida... a vida está modificada.»

Até no que se come...

«O que se comia... um bocadinho de carne, de toucinho, um bocadinho de carne esfoladiça... grão ou feijão. A fruta não havia... nem sequer se falava nisso. Agora no Verão começava o melão [melão], assim uma coisa. Às vezes iam aos quintais [os jovens iam de vez em quando roubar fruta aos quintais], mas eu não prestei para isso... eu não gostava disso. Nunca fui pessoa de pisar o risco, sempre fui honesto.

Médico não havia aqui. Eu tive uma broncopneumonia, tive de ir a Castro [Verde]. Num carro de besta! Havia aí quem fizesse benzeduras... até eu sabia, mas já me esqueceu de tudo.»

E disse outra poesia, onde a morte era mote:

«Morrem os peixes no mar, // Morrem as aves voando, // Morre o pobre a trabalhar, // Morrem os ricos gozando. // Morre a lebre na carreira, // Morre a perdiz a voar, // Morre o fadista a cantar // E o soldado na trincheira. // Também morre a cantadeira, // O triste morre a chorar.

Morre o aviador no ar, // E o marinheiro no vapor. // Também morre o pescador // Morrem os peixes no mar. // Morre o doutor a curar, // Morre o doente a sofrer, // Morre o advogado a defender // E o juiz a condenar.

Morre o carrasco a matar, // Os padres morrem pregando, // Morre o homem do comando // e todos os generais. // Morrem filhos morrem pais, // Morrem as aves voando.

Morre o que é bom ..., // Também morre o artista, // Também morre o aventureiro, // Também morre o prisioneiro // E morre o corredor na pista. // Também morre o vigarista, // O jogador morre a jogar, // Muitos morrem a dançar // Dentro de qualquer salão, // Por ser a sua profissão // Morre o pobre a trabalhar.

Tem de morrer toda a gente // Do princípio até ao fim, // Morre o bom e o ruim, // Morre o fraco e o valente. // Vai morrendo toda a gente, // Uns gemendo, outros chorando, // Ó morte que vais levando, // Eu não fico cá esquecido, // Deve ser compreendido // Os ricos morrem gozando.»

«Sabe que quando morreu o Franco foi um grande funeral. Foi uma camioneta da carreira. O povo daqui não tem razão nenhuma dele. Alguém que fosse lá buscar farinha não vinha embora sem ela... Alguns ainda dizem mal aí do homem. Eu não tenho razão nenhuma dele. Tinha falta de umas botas, ia buscar o dinheiro e ele dava-me logo o dinheiro. Que era para pagar para a ceifa... carradas de lenha que vinham para aqui lá dos lados de Ourique... quantas foram?»

A torre do relógio foi ele que a mandou construir?

«Lembro-me da torre do relógio a construir. Ainda carreguei para ali pedra que vinha de pedreiras que ele fazia na propriedade, buracos donde se tiravam pedras. Na Estação de Casével, estavam além uns buracos, donde tiravam as pedras que vinham para aqui.»

Era rico, com muitas propriedades?

«As propriedades que tinha? Era uma porção delas... Tinha o Poço Seco, tinha a Aguentinha, que ele comprou nos últimos anos, tinha o Vale Plomes (?), tudo do lado de Ourique. Tinha a Amendoeira, que pertence a Aljustrel, o Monte de S. Pedro... Trabalhei em todas elas.»

Sabe que sei empalhar um garrafão... lá no Algarve tive lá uma oficinazita... A minha mulher trabalhava numa fábrica e algum garrafão que tivesse falta de palha ela trazia-o e, à noite, empalhávamo-lo. Ou feitos de novo ou remendados. Uns levavam fundo, outros asas...»

«Havia um senhor que morava num monte na serra do Caldeirão. Tinha lá uma rapariga linda. Não havia por lá moços nenhuns. E começaram a ir lá uns cabreiros. E havia três propriedades que iam bater lá ao monte. Ela contou aos pais que os moços andavam de roda dela e ela também estava apaixonada... E o pai disse: Vais falar com eles e esse que disser as quadras com mais valor é aquele com quem casas...

Lá falou com os homens e combinaram... amanhã às tantas horas apareceram lá. Eles só se viam aquela hora porque as propriedades alargavam e cada um ia para seu sítio.

No outro dia, lá estava ela estava à espera deles e perguntou se todos tinham feito uma quadra. Todos responderam que sim... e o Francisco foi o último.

Ela então disse: eu vou chamar os meus pais que é para eles ouvirem.

Os pais vieram... qual diz primeiro? e o António disse:

Tenho umas casas assobradadas, // De marfim são as telhas, // Tenho mulas cem parelhas, // De éguas oitenta manadas, // Mil vacas afladas, // Mas que linda criação, // Sou mais valente que o Sansão // E ... com toda a Turquia, // Tenho mais sabedoria // Que o sábio Salomão.

Diz o outro, dos três homens, assim:

Essa tua geração // É uma gente muito firme... // Semeei no mês de Abril // 400 moios de pão, // Não se falando no temperão // Que era outro tanto ou dobrado; // Tenho para mim um Brasil, // E em França trinta morgados, // E herdades noventa mil.

E diz o pai da rapariga: Ah, este tem muito valor...

Mas o último dos homens, o Francisco, responde-lhe assim:

Eu tenho em Mafra um carrão, // Que me deixou uma tia, // 400 na Baía e 500 em Barbão // Carregados de ouro em grão, // Que se vai vender à reveria? // E pelas notícias que me dão // Estou a receber hoje em dia // para cima de um milhão.

Depois de ouvir esta poesia, diz-lhe o pai da rapariga: Então você vai casar com a minha filha. Ainda a semana passada passei lá no monte de S. Pedro. Ela tem um casal de mocitos... têm já lá um chalet e estão encantados da vida... os pais dela já morreram.»

«Uma vez comprei um burro // Lá na feira de Garvão // Por causa da burra branca // Atirou comigo ao chão.

Comprei um novo jumento // Saiu-me muito roaz // Para mim não é capaz // Possuí-o pouco tempo. // Quando ia no andamento // Também pregava os seus urros // Na testa pus um murro // Com toda a força que eu tinha // Foi assim à tardinha, // Uma vez comprei um burro.

Um dia lá na praia // Estava uma velha mouca // O burro abriu a boca // Mordeu-lhe, rasgou-lhe a saia. // Tenha cuidado não caia, // Disse eu à velha então, // Inda lhe di um tostão, // Para a velha se calar, // Esse burro fui eu comprar // Lá na feira de Garvão.

É só isto... lengalengas o que conta a poesia.»

Acha Francisco Iria? Conta muitas coisas verdadeiras...

«Escute: Às vezes para ir ver à tourada a Garvão, íamos de comboio. Pagava para aí uns 15 tostões. Eu gostava muito de touradas. Quando há tourada na televisão vejo sempre. Quando fui a primeira vez à praia foi a Porto Covo e já tinha mulher e tudo... já tinha uma filhinha aí com uns dois anos. Foi a primeira vez que eu vi o mar. Havia pessoas que tinham carros de bestas aí iam à praia ali que era mais perto. Íamos e ficávamos lá 2 ou 3 dias, conforme podiam dispensar os lavradores. Havia uma pessoa que nasceu aqui e estava lá, o casal dava [alugavam] a casa e iam dormir a outro lado. À da família.»

Festações por lá? Bailes ou só sol?

«Aqui também se faziam bailes. Num celeiro grande que está ali e que é do Luís, faziam bailes quase todas as semanas. Pagava-se 5 escudos. Já era muito dinheiro. Já era a toque de concertina. No meu tempo de moço era de vozes, de garganta.

“Anda cá amor, que és meu...”.

E elas cantavam cantigas aos moços, também. E eram muito atrevidas... A minha Georgete fui eu que a conquistei no trabalho.»

Francisco Iria casou com 24 anos e a sua Georgete tinha 20. Também é de Casével.

O tempo vai longo. O entrevistador sente o vazio de quem cumpriu [mal] a sua função. As histórias do entrevistado, inicialmente receoso da conversa que teria que ter, das «mánicas» que registavam a conversa, dos olhares que se acumulavam à volta, foram saindo a espaços e, às vezes, sem o encadeamento que gostaria de ter dado a este momento único na sua vida.

O Museu ficou com mais uma entrevista... que servirá para complementar um puzzle impossível de alguma vez terminar. Porque nesta realidade de três quartos de século de um Alentejo imenso, isolado, de quase total analfabetismo, de uma altíssima taxa de mortalidade infantil, as histórias são tão diversas, tão diferentes, tão impossíveis de repetir, que a entrevista se torna em apenas mais uma entrevista. Dolorosa, mas recordada com o beneplácito de quem tudo aceita sem rancor. Onde cada momento mais «gostoso» se recorda quase com a mesma alegria com que se recordam episódios sofridos.

A pergunta impõe-se: Como deve estar o entrevistador na frente do entrevistado? Sobretudo, quando em cima dos anos lhe pesam as memórias, a uns mais que outros, sabe-se, mas que são sempre memórias e algumas difíceis de recordar? E como representar e em que contexto, estas memórias avulso, registadas numa conversa de fim de tarde em que o cansaço de quem pouco dorme e que começa o dia antes do sol nascer, já começa a fazer trair a frescura que se necessita mais do que em outros dias?

A memória, e o esquecimento, são o resultado de uma entrevista que, entretanto, é depositada num armário, à qual é dado um número de inventário, numa capa com a fotografia do entrevistado.

APÊNDICE

GESTÃO INTEGRADA DO PATRIMÓNIO EM MUSEUS E SALVAGUARDA DO PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL

DATA: 4 DE DEZEMBRO DE 2018

HORA: 14:00

EVENTO GRATUITO

LOCAL: ANFITEATRO NOBRE - FACULDADE DE LETRAS - UNIVERSIDADE DO PORTO

ENDEREÇO: VIA PANORÂMICA EDGAR CARDOSO, PORTO, PORTUGAL

Inscrições abertas a partir de 20 de novembro de 2018 pelo e-mail: citcem_news@letras.up.pt

Oleiro Miguel Fontes a trabalhar na roda, 2012.
Fotografia: João Ribeiro da Silva.

Sessão Temática 1:

Museu, inventário, classificação e salvaguarda do PCI: experiências em Portugal

João Ribeiro da Silva - DRCN

Marta Guerreiro - Museu da Marioneta

Miguel Rego - Casa-Museu Quinta da Esperança

Sessão Temática 2:

Gestão Integrada do Património: desafios e perspetivas em programas de salvaguarda do PCI em Portugal

Paulo Lima - Paço dos Henriques

Alexandra Cerveira Lima - Arquivo de Memória

Realização:



Cofinanciado por:



União Europeia
Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional

NOTAS BIOGRÁFICAS

ALICE SEMEDO

PROFESSORA AUXILIAR DO DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO E INVESTIGADORA INTEGRADA DO CITCEM – CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA, DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO. LECIONA UNIDADES CURRICULARES EM DIFERENTES CICLOS DE ESTUDOS (ARQUEOLOGIA, CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, HISTÓRIA E PATRIMÓNIO E MUSEOLOGIA), TENDO ATUADO COMO DIRETORA DO MESTRADO (ENTRE 2003-13) E DO DOUTORAMENTO EM MUSEOLOGIA (2013-2018). PARTICIPOU EM DIFERENTES PROJETOS DE INVESTIGAÇÃO, EDITOU, PUBLICOU, ORGANIZOU CONFERÊNCIAS E ORIENTOU MAIS DE TRÊS DEZENAS DE DISSERTAÇÕES DE MESTRADO E SETE TESES DE DOUTORAMENTO (DUAS DELAS JÁ PUBLICADAS EM LIVRO) SOBRE TÓPICOS RELACIONADOS COM OS SEUS INTERESSES, TAIS COMO: AS NARRATIVAS E OS DISCURSOS MUSEOLÓGICOS, AS IDENTIDADES PROFISSIONAIS EM MUSEUS, A CRIATIVIDADE NOS MUSEUS E OS ESPAÇOS-ENTRE DA MEDIAÇÃO, OU AS MISSÕES DE MUSEUS NO MUNDO CONTEMPORÂNEO.

ALEXANDRE MATOS

DOUTORADO EM MUSEOLOGIA PELA UNIVERSIDADE DO PORTO, É ATUALMENTE, DIRETOR DO DEPARTAMENTO DE INVESTIGAÇÃO E FORMAÇÃO DE SISTEMAS DO FUTURO E PROFESSOR AFILIADO DO DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO. SEMPRE GOSTOU DE MUSEUS, MAS FICOU COMPLETAMENTE APAIXONADO POR ELES QUANDO TRABALHOU NUM PELA PRIMEIRA VEZ E PERCEBEU A CAPACIDADE QUE ALI EXISTE PARA CONTAR HISTÓRIAS COM UM SIMPLES OBJETO. TRABALHA EM DOCUMENTAÇÃO DE MUSEUS PORQUE CONSIDERA QUE É A MELHOR FORMA QUE EXISTE PARA MANTER ESSAS HISTÓRIAS VIVAS. ESCRIVE SOBRE ISSO NO MOUSEION. É INVESTIGADOR DO CITCEM, MEMBRO DOS ÓRGÃOS SOCIAIS DO ICOM PORTUGAL E MEMBRO DA DIREÇÃO DO CIDOC.

ANA CARVALHO

MUSEÓLOGA. FEZ O SEU PERCURSO DE MESTRADO E DOUTORAMENTO NA ÁREA DA MUSEOLOGIA E É ATUALMENTE INVESTIGADORA DE PÓS-DOUTORAMENTO NO CENTRO INTERDISCIPLINAR DE HISTÓRIA, CULTURAS E SOCIEDADES (CIDEHUS), DA UNIVERSIDADE DE ÉVORA. INTEGRA A EQUIPA DA CÁTEDRA UNESCO EM PATRIMÓNIO IMATERIAL DA UNIVERSIDADE DE ÉVORA E ESTUDA AS IMPLICAÇÕES DA CONVENÇÃO DE 2003 NA POLÍTICA NACIONAL PORTUGUESA. COLABORA NO PROJETO MU.SA – MUSEUM SECTOR ALLIANCE (2016-2019) ENQUANTO MEMBRO DOS ÓRGÃOS SOCIAIS DO ICOM PORTUGAL. É UMA DAS FUNDADORAS DA REVISTA MIDAS – MUSEUS E ESTUDOS INTERDISCIPLINARES, COORDENOU O BOLETIM DO ICOM PORTUGAL (2014-2018) E É AUTORA DO BLOGUE NO MUNDO DOS MUSEUS.

ELIZABETE DE CASTRO MENDONÇA

GRADUADA EM MUSEOLOGIA PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UNIRIO), MESTRE E DOUTORA EM ARTES VISUAIS - COM ÊNFASE NA LINHA DE INVESTIGAÇÃO IMAGEM E CULTURA - PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. PÓS-DOUTORANDA EM MUSEOLOGIA, NO DEPARTAMENTO DE ESTUDOS DO PATRIMÓNIO, UNIVERSIDADE DO PORTO. ATUALMENTE É PROFESSORA ASSOCIADA DO DEPARTAMENTO DE ESTUDOS E PROCESSOS MUSEOLÓGICOS E DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO DA UNIRIO. COORDENADORA DO NÚCLEO MULTIDIMENSIONAL DE GESTÃO DO PATRIMÔNIO E DE DOCUMENTAÇÃO EM MUSEUS (NUGEP) E LÍDER DO GRUPO DE ESTUDO E PESQUISA EM MUSEOLOGIA, CONHECIMENTOS TRADICIONAIS E AÇÃO SOCIAL (GEMCTAS), AMBOS VINCULADOS À UNIRIO.

FILIPA QUATORZE

LICENCIADA EM HISTÓRIA PELA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA, COMPLETOU EM 2004 UMA PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA E PATRIMÓNIO CULTURAL NA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO. É, DESDE 2005, COORDENADORA DO MUSEU VISTA ALEGRE E TEM DESENVOLVIDO TRABALHO NA ÁREA DE GESTÃO, INTERPRETAÇÃO E COLECÇÕES. CONCLUIU, EM 2011, O MASTER OF ARTS INTERPRETATION, REPRESENTATION AND HERITAGE, NA UNIVERSIDADE DE LEICESTER, REINO UNIDO.

JOÃO RIBEIRO DA SILVA

LICENCIADO EM CIÊNCIAS HISTÓRICAS (RAMO CIENTÍFICO), PELA UNIVERSIDADE PORTUCALENSE INFANTE D. HENRIQUE, PÓS-GRADUADO EM GESTÃO ESTRATÉGICA DO PATRIMÓNIO NA ADMINISTRAÇÃO PÚBLICA E AUTÁRQUICA (IPPAR/ISPGAYA) E MESTRE EM MUSEOLOGIA E PATRIMÓNIO CULTURAL, ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO EM MUSEOLOGIA E PATRIMÓNIO CULTURAL (FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA). TÉCNICO SUPERIOR DA CÂMARA MUNICIPAL DE VILA REAL, DIRETOR DO MUSEU DE ARQUEOLOGIA E NUMISMÁTICA DE VILA REAL (2002-2018) E DO MUSEU DA VILA VELHA (2007-2018), FOI COORDENADOR DA EQUIPA RESPONSÁVEL PELA INSCRIÇÃO DO «PROCESSO DE CONFEÇÃO DA LOUÇA PRETA DE BISALHÃES» NO INVENTÁRIO NACIONAL DO PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL E NA LISTA DE PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL QUE NECESSITA DE SALVAGUARDA URGENTE DA UNESCO. CHEFE DA DIVISÃO DE PROMOÇÃO E DINAMIZAÇÃO CULTURAL DA DIREÇÃO REGIONAL DE CULTURA DO NORTE DESDE ABRIL DE 2018.

JULIANA RODRIGUES ALVES

DOUTORANDA EM ESTUDOS DO PATRIMÓNIO, RAMO DE MUSEOLOGIA, NA UNIVERSIDADE DO PORTO (PORTUGAL) COM BOLSA DE DOUTORAMENTO DA FUNDAÇÃO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA. FOI CONSULTORA EM PROJETO DE REENGENHARIA DE PROCESSOS DE GESTÃO DOCUMENTAL NA UNIVERSIDADE DO PORTO (2017) E CONSULTORA EM MUSEOLOGIA DA SISTEMAS DO FUTURO, LDA. EM PROJETO DE IMPLANTAÇÃO DE BASE DE DADOS E NORMALIZAÇÃO EM TRÊS MUSEUS DE SÃO PAULO (BRASIL/PORTUGAL, 2016). COLABORADORA DO CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR CULTURA, ESPAÇO, MEMÓRIA (CITCEM). MEMBRO DO GRUPO DE TRABALHO SISTEMAS DE INFORMAÇÃO EM MUSEUS (GT-SIM/BAD, 2015-) E DO COMITÉ DE DOCUMENTAÇÃO (CIDOC, 2010-) DO ICOM.

MARTA BRANCO GUERREIRO

LICENCIADA EM HISTÓRIA DA ARTE PELA UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PÓS-GRADUADA EM GESTÃO CULTURAL DAS CIDADES PELO INDEG/ISCTE E MESTRE EM MUSEOLOGIA PELA UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA COM A TESE «A ARTE FORA DA HISTÓRIA. EXPOSIÇÕES DA COLECÇÃO DO MUSEU DO CHIADO 1994-2009». TRABALHOU NO CENTRO CULTURAL EMMERICO NUNES, EM SINES, NO PALÁCIO NACIONAL DA AJUDA E EM OUTRAS INSTITUIÇÕES DE ÂMBITO CULTURAL. DESDE 2006 EXERCE FUNÇÕES NO MUSEU DA MARIONETA ONDE SE DEDICA À INVESTIGAÇÃO NA ÁREA DO TEATRO DE MARIONETAS E FORMAS ANIMADAS, SENDO RESPONSÁVEL PELO CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E INVESTIGAÇÃO. EM 2015, INSTRUIU O PROCESSO DE INSCRIÇÃO DO TEATRO DOM ROBERTO NO INVENTÁRIO NACIONAL DO PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL.

MIGUEL REGO

CONSULTOR DA CASA-MUSEU QUINTA DA ESPERANÇA. ATUOU COMO FUNCIONÁRIO DO MUNICÍPIO DE CASTRO VERDE, ONDE CRIOU O PROJETO «MUSEU DA RURALIDADE» (MUSEU DO TERRITÓRIO DE CASTRO VERDE). LICENCIADO EM HISTÓRIA/ARQUEOLOGIA, PELA FACULDADE DE LETRAS DO PORTO, COMPLETOU O MESTRADO EM GESTÃO DO PATRIMÓNIO, NA UNIVERSIDAD DE HUELVA. AO LONGO DE MAIS DE 30 ANOS TRABALHOU EM PROJETOS DE ARQUEOLOGIA E MUSEOLOGIA DESENVOLVIDOS EM MÉRTOLA, NOUDAR, MOURA, OUTURELA, MATA DA MACHADA E CASA DO INFANTE. É MEMBRO FUNDADOR E COORDENADOR DA REDE DE MUSEUS RURAIS DO SUL. AUTOR DE VÁRIOS LIVROS E ARTIGOS NA ÁREA DA HISTÓRIA, ARQUEOLOGIA E MUSEOLOGIA.



OLEIRO MIGUEL FONTES A TRABALHAR NA RODA, 2012.

FOTOGRAFIA: JOÃO RIBEIRO DA SILVA © 2012 JOÃO RIBEIRO DA SILVA