



# O Ideário Patrimonial О идеарио

*O Carácter Epistemológico da  
Cultura*



[www.cta.ipt.pt](http://www.cta.ipt.pt)

N. 13 // dezembro 2019 // Instituto Politécnico de Tomar

#### PROPRIETÁRIO

Instituto Politécnico de Tomar | Centro das Arqueologias

#### EDITORES

Ana Pinto da Cruz, Instituto Politécnico de Tomar

Doutor José d' Encarnação, Universidade de Coimbra

#### EDIÇÃO E SEDE DE REDACÇÃO

Instituto Politécnico de Tomar | Centro das Arqueologias

#### DIVULGAÇÃO

Em Linha

#### DIRECTORES-ADJUNTOS

Professora Doutora Teresa Desterro, Instituto Politécnico de Tomar

Professora Especialista Fernando Salvador Sanchez, Instituto Politécnico de Tomar

Doutor Gustavo Portocarrero, Faculdade de Belas-Artes, da Universidade de Lisboa (CIEBA)

#### CONSELHO CIENTÍFICO

Professor Catedrático Carlos Costa, Universidade de Aveiro

Professor Doutor Carlos Cupeto, Universidade de Évora

Professor Doutor André Luis Ramos Soares, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Professor Doutor Fabio Negrino, Università degli Studi di Genova

Professora Doutora Hália Santos, Instituto Politécnico de Tomar e Directora do ESTAJornal

Professora Doutora Maria João Bom, Instituto Politécnico de Tomar

#### DESIGN GRÁFICO

Gabinete de Comunicação e Imagem© | Instituto Politécnico de Tomar

#### PERIODICIDADE

Semestral

ISSN 2183-1394

LATINDEX folio n° 23591

ANOTADA DA ERC | REGISTADA NA INPI

© Os textos são da inteira responsabilidade dos autores





## Índice

EDITORIAL	05
ARA DEDICADA A JÚPITER IDENTIFICADA EM CÁRQUERE (RESENDE) José d'Encarnação & Carla Vicente	07
O PAPEL ENQUANTO SUPORTE GRÁFICO - BREVES NOÇÕES DE CONSERVAÇÃO - Joaquim Pombo Gonçalves	19
PARADIGMI VISIVI E PROCESSI COGNITIVI Massimo Squillacciotti	32
I COLORI DEL SOGNO DI GATSBY: PROPOSTA DI ANALISI SEMIÓTICA Paola Tinè	40
LENDAS E MITOS RURAIS E URBANOS DE MOÇAMBIQUE (UM MUNDO EM EXTINÇÃO?) Marco Valente	48
DIMENSÕES ENTRE A MUSEOLOGIA E EDUCAÇÃO PATRIMONIAL NO BRASIL: CAMINHOS E TRANSFORMAÇÕES José Antônio de Sousa	72
DIDÁCTICA, ARQUEOLOGÍA PÚBLICA Y EDUCACIÓN PATRIMONIAL EN EL PARQUE MUSEO ARQUEOLÓGICO DE TUNJA – UPTC Laura López Estupiñán	87
DISCONTINUITÉ DE L'AUTHEMATICITE OU AUTHENTICITE DE LA DISCONTINUITÉ? MARRAKECH A L'ÉPREUVE DU TOURISME DE MASSE Khalid El Housni, Nabil Oursafi, Larbi Safaa, Faysal Lemjidi	99
L'INTERPRETATION DU PATRIMOINE: DU CONCEPT A L'INSTITUTION - LE CAS DU MAROC Mohamed Lazhar	114
PLACE JAMAÄ EL FNA À MARRAKECH: D'UN ESPACE UTILITAIRE À UNE VALEUR PATRIMONIALISÉE Mina El Hilali	128
UNE ÉTUDE LONGITUDINALE DE LA CLASSIFICATION DES HÔTELS SUR TRIPADVISOR. VERS UN CHANGEMENT DES STRATÉGIES DE COMMUNICATION POUR UN MANAGEMENT EFFICACE DE LA E- REPUTATION, APPLICATION AU SECTEUR DE L'HOSPITALITY AU MAROC Youssef El Azyzy	154



## EDITORIAL

Os dois primeiros artigos (*Ara Dedicada a Júpiter identificada em Cárquere (Resende)*; *O Papel enquanto Suporte Gráfico - breves noções de conservação -*), ainda sobre temáticas diversas, debruçam-se sobre o valor inestimável da Epigrafia, transportando-nos para uma realidade dos tempos da ocupação Romana; enquanto, para por essa mesma razão a Conservação, Restauro e Arquivística empresta quer à História, quer à Pré-História, uma mais-valia no tocante às descobertas colocadas à vista através do suporte que minimiza prejuízos, que fariam parte do silêncio da escrita.

Já os dois artigos seguintes debruçam-se sobre correntes teóricas das Ciências Humanas e das Artes (*Paradigmi Visivi e Processi Cognitivi*; *I Colori del Sogno di Gatsby: Proposta di Analisi Semiótica*), revestindo-se de um cariz paradigmático, relativamente à imagem e à leitura, nos quais existe lugar para perspetivas cognitivo-filosófico.

*Lendas e Mitos Rurais e Urbanos de Moçambique (Um Mundo em Extinção?)* leva-nos para um Universo Imaginário, utilizando metodologias próprias desta área do Conhecimento, totalmente preenchido pelo afã na Protecção e Preservação do Património Imaterial da República Moçambicana.

Os artigos seguintes valem pela variada aproximação à Museologia, ao Património e ao Turismo no Brasil, na Colômbia e em Marrocos (*Dimensões entre a Museologia e Educação Patrimonial no Brasil: Caminhos e Transformações; Didáctica, Arqueología Pública y Educación Patrimonial en el Parque Museo Arqueológico de Tunja – UPTC; L'Interpretation du Patrimoine: du Concept a L'Institution - Le Cas du Maroc; Place Jamaä el Fna à Marrakech: d'un Espace Utilitaire à une Valeur Patrimonialisée*); *Une Étude Longitudinale de la Classification des Hôtels sur TRIPADVISOR. vers un Changement des Stratégies de Communication pour un Management Efficace de la E-Reputation, Application au Secteur de L'Hospitality au Maroc*). Qualquer um destes artigos aborda a Salvaguarda e Protecção dos Patrimónios, com base em correntes teóricas diversas, neles incluindo o factor económico que alavanca as economias locais de cada País.



20 de Dezembro de 2019  
Ana Cruz



**ARA DEDICADA A JÚPITER  
IDENTIFICADA EM CÁRQUERE (RESENDE)**

**A ROMAN ARA DEDICATED TO JÚPITER  
FROM CÁRQUERE (RESENDE)**

Recebido a 30 de outubro de 2019

Revisto a 18 de novembro de 2019

Aceite a 22 de dezembro de 2019

**José d'Encarnação**

Universidade de Coimbra  
Centro de Estudos de Arqueologia, Artes e Ciências do Património  
Rua Eça de Queiroz, 89  
Pampilheira  
P – 2750-662 Cascais  
[jde@fl.uc.pt](mailto:jde@fl.uc.pt)

**Carla Vicente**

Museu Municipal de Resende  
Rua Dr. Amadeu Sargaço  
4660-238 RESENDE  
[carlavicente@cm-resende.pt](mailto:carlavicente@cm-resende.pt)  
[ccpav@sapo.pt](mailto:ccpav@sapo.pt)

## Resumo

Retoma-se o estudo de uma árula dedicada a Júpiter Ótimo Máximo, procedente de Cárquere, concelho de Resende. Assinala-se o inusitado da forma e propõe-se nova leitura, considerando o texto completo, uma vez que deve ter sido intenção dos dedicantes identificarem-se apenas por *castellani*. É datável dos primórdios do século I da nossa era.

*Palavras-chave:* Culto a I. O. M.; *Castellum*; *Castellani*; *Centuria*.

## Resumé

On reprend l'étude d'un petit autel dédié à I. O. M., trouvé à Cárquere (Resende), dans le Nord de la Lusitanie. On en fait la description en détail et une nouvelle lecture est proposée, étant donné que le texte doit être considéré comme complet, puisque les dédicants ont voulu tout simplement être identifiés comme *castellani*. C'est un monument que l'on peut dater du début du I siècle de notre ère.

*Mots Clés:* Cult a I. O.; M.; *Castellum*; *Castellani*; *Centuria*.

## Abstract

A Roman ara from Cárquere (Resende), at the Lusitania North, is studied in this paper. A new lecture is presented, and the text may be considered as complete, because the dedicants are only identified as *castellani*. It's a monument of the beginning of the I century after Christ.

*Keywords:* The cult to I. O. M.; *Castellum*; *Castellani*; *Ccenturia*.

Encontra-se desde 2006, no Museu Municipal de Resende, com o n.º de inventário ARQ.0114, uma árula de granito rosado, que, embora já estudada (Sequeira e Lopes 2000, 90-91, n.º 4, figs. 4-4a) e, inclusive, nos habituais *corpora* que reúnem os monumentos epigráficos da Hispânia (HEp 10, 2004, 749 e HEpOL n.º de registo 23 462) e do mundo romano (EDCS 24600018) merece nova reflexão, atendendo ao seu carácter inusitado.

Dir-se-á, em primeiro lugar, que se trata do fruto, digamos assim, de uma cedência por tempo indeterminado. Era seu proprietário o recentemente falecido Dr. Vítor Cardoso, médico no hospital de S. João, no Porto, sobrinho do Eng. Edgar Cardoso (o conhecido projectista da ponte ferroviária de São João no Porto). Segundo o Doutor Lino Tavares Dias nos confidenciou, Vítor Cardoso considerava a árula a sua "menina bonita". Tinha-a na sua posse desde a década de 70 e, de acordo com as informações que deu à responsável do Museu, na altura em que procedeu à entrega, declarou que fora encontrada na freguesia de Cárquere e que, como colecionador que era e grande apaixonado pela História, a adquiriu, com o fim de a salvar até ao dia em que se decidiu a entregá-la no Museu de Resende.

## 1. Descrição

Dimensões: 51 x 20,5 x 20 cm.

«Tem uma forma singular, apresentando uma decoração simétrica: toros, com 6 cm de diâmetro, dispostos de topo com círculos para a face principal e contendo um orifício no centro (com 1 cm de diâmetro), parecendo-nos querer imitar volutas unidas por um arco em relevo e sobrepostas por troncos de pirâmide encimada por *foculus* de 12 cm de diâmetro» – assim a descrevem Carla Sequeira e A. Baptista Lopes (2000, p. 90).

Singular é, desde logo, a forma inusitada do capitel, invulgarmente alto, alisado. Cortado obliquamente do lado direito, está dividido do fuste, na face dianteira (Figura 1), por uma banda limitada superior e inferiormente por filete. Sobre ela e a meio, tanto nessa face como na da direita, dois semicírculos paralelos, como que a simbolizar uma entrada.



Figura 1. Face dianteira do monumento. Fonte: Museu de Resende

Nessa face anterior há, ainda, lateralmente e na moldura (aí bastante deteriorada), duas saliências arredondadas, em jeito de *umbo* com orifício ao centro (apenas o da esquerda está completo), elementos susceptíveis de serem considerados como a representação dos habituais toros. Sendo assim, ainda que, no conjunto do monumento, os dois filetes apontem para moldura a separar o capitel do fuste, a presença desses dois elementos contradiz aparentemente essa hipótese.

Não resta, porém, dúvida de que estamos, do ponto de vista estético, perante uma tipologia incomum no conjunto da epigrafia da Lusitânia romana, a lembrar, embora vagamente, as estelas de Poza de la Sal, que também têm abertura semicircular parecida, todavia sob a decoração que poderia querer simular o topo dos toros, como acontece na Figura 2 da estampa II e na Figura 3 da estampa VIII do livro de Abásolo, Albertos e Elorza, que, com a devida vénia, reproduzimos (Figuras 2 e 3).



Figura 2. Estela de Poza de La Sal. Abasolo /Fonte: Abasolo / Albertos / Elorza



Figura 3. Outra estela de Poza de La Sal. Fonte: Albertos / Elorza

De facto, os monumentos epigráficos romanos de Cárquere – na sua grande maioria estelas funerárias – evocam uma gramática decorativa *sui generis* (cf., a título de exemplo, Dias 1986, p. 187, e Caron 1996). Escolhemos como termos de comparação (e outros poderiam ser) a estela FE 242 (Figura 4), com a concavidade semicircular por cima da inscrição, onde, segundo Caron, poderia ter existido, em relevo, a representação de uma ou várias figurinhas, «por completo arrasadas actualmente»; e a estela HEpOL 26026 (Figura 5), com os dois círculos gravados antes do campo epigráfico, a despeito do que parecem ser toros nos vértices inferiores do frontão triangular. Tudo num ar grosseiro, convenhamos, mas a denotar gosto estético não despidiendo.



*Figura 4.* Estela de Cárquere. Fonte: Ficheiro Epigráfico



*Figura 5.* Estela de Cárquere. Fonte: Caron.

Voltemos à descrição da árula.

Na face esquerda (Figura 6), é nítida a moldura, que os dois filetes fazem assumir uma tipologia de faixa saliente. O trecho de circunferência visível à esquerda não se nos afigura ter

significado. O capitel está, aqui, bastante danificado, deixando, porém, ver o que resta da concavidade do fôculo.



*Figura 6.* Face esquerda do monumento. Fonte: Museu de Resende.

A face posterior (Figura 7) está grosseiramente alisada e a moldura que vem das outras faces foi aí, aparentemente, interrompida, deixando como que dois nódulos, um de cada lado. O capitel é informe.



*Figura 7.* Face posterior do monumento. Fonte: Museu de Resende.

Na face da direita (Figura 8), o capitel repete o motivo decorativo da face dianteira – uma espécie de entrada sugerida por dois semicírculos paralelos – sobre o filete superior da moldura, aqui completa. A inscrição inseriu-se na metade inferior do espaço. Sofreu o monumento seus tratos de polé – como sói dizer-se – e, por isso, é nossa opinião que apenas deverão ser consideradas as quatro letras, não só devido ao seu visível alinhamento à esquerda, mas também pela profundidade da gravação. O que se vê no começo das linhas 1 e 2 dessa face – até aqui lido como sendo C e F – não terá, porém, significado epigráfico, assim como se deverá ter como escoriação o sulco deveras irregular que se enxerga após o A final.



*Figura 8.* Face direita do monumento. Fonte: Museu de Resende.

Note-se, desde já, a existência de um – também invulgar – espaço hoje não inteiramente alisado antes da linha 1 da epígrafe. Teria havido aí alguma decoração que foi destruída? Na verdade, não se enxerga razão plausível para a inscrição começar tão abaixo da «moldura» tanto na face anterior como na da direita, a não ser que se pensasse em colocar a árula numa posição superior ao olhar humano normal, de forma que, em perspectiva, esse espaço vazio quedasse menor. É hipótese a ter em conta, se pensarmos que se trata de uma árula e este tipo de monumento destina-se a figurar, como oferenda, num espaço sagrado (templo edificado ou simples local mesmo ao ar livre, ponto de reunião da população em dias festivos).

## 2. A Leitura

Tendo em conta o que atrás assinalámos, designadamente em relação à segunda face epigrafada, a nossa leitura interpretada é a seguinte:

I(ovi) O(ptimo) M(aximo) / CASTE/LANI // V(otum) P(osuerunt) / L(ibentes) A(nimo)

«A Júpiter Ótimo Máximo os castelãos puseram o seu voto de livre vontade».

Altura das letras (face anterior): l. 1: I = 4,7, O e M = 3,9; l. 2: C = 4,55, A = 4,8, S = 6,3, T = 5,4, E = 5,5.

Na face anterior, a paginação obedece a um eixo de simetria e, na linha 1, há ponto redondo a separar o I do O e, desajeitadamente, o lapicida pôs também um ponto na segunda perna do M. Aliás, a sua imperícia fica bem patente quando parece ter-se aproveitado de parte do O para a primeira haste do M, na medida em que a segunda dá a impressão de nascer precisamente do O, ainda que não possa considerar-se haver nexos: simplesmente, imperícia!

Na l. 2, é desigual o módulo dos caracteres, sobressaindo, pela sua altura, o S, denotando o E inclinação à direita, a denunciar uma gravação perante minuta feita à mão levantada, como, de resto, também o aspecto encurvado do A demonstra.

A leitura LANI, na l. 3, com apenas um L, não oferece dúvida, apesar da fractura ter ocorrido sensivelmente a meio da altura dos caracteres, e todos quantos já se debruçaram sobre esta epígrafe a aceitam: do L temos metade da haste vertical; do A mais do que a metade superior; o N está bastante esboroadado, mas o que resta das duas hastes verticais autoriza a sua reconstituição; do I há a metade superior. Nada se lê depois.

Haveria uma linha 4? As proporções da árula e o texto da outra face, atendendo a que haveria ainda uma base com sua moldura, não apontam para a sua existência.

Na face da direita, onde a epígrafe se conclui, rejeitadas como letras os toscos traços visíveis no esborcinado inicial das duas linhas sem pontuação, está bem patente a não obediência a um módulo fixo. Gravação funda. V simétrico; P fechado; L de haste longa e barra a obliquar para baixo; A idêntico ao da face anterior; após o A, o que se vê não é intencionalmente epigráfico.

Afastamo-nos, assim, das hipóteses interpretativas apresentadas até ao momento, nomeadamente em dois pontos: na recusa de uma 4ª linha na face anterior e na desconsideração de serem caracteres o que se vê na face da direita, que, por exemplo, Carla Sequeira e Baptista Lopes (2000, p. 91) interpretaram como C(astelani), na l. 1, antes do V, e C(uraverunt) no final, optando pela reconstituição V(otum) P(onendi) / L(ibenter) A(nimo) C(uraverunt), uma

fórmula que seria, na verdade, fora de facto, fora do comum. Além do facto de, a nosso ver, não serem caracteres efectivos, acresce a circunstância de a repetição do dedicante não ter razão de ser; por outro lado, em relação ao eventual C(*uraverunt*), está tudo dito com apenas as quatro siglas que referimos.

### 3. A Mensagem Histórica

Que significado histórico se poderá atribuir a este singelo monumento?

Não são raros os testemunhos de dedicatórias ao deus maior dos Romanos por parte de comunidades indígenas nesta zona norte da Lusitânia, como, no comentário a esta epígrafe em HEp 10 2004 n° 749 (que se faz eco da publicação de Sequeira e Lopes), o saudoso João Luís da Inês Vaz devidamente sublinhou. Recorda-se o caso da *civitas Cobelcorum* (Frade 1998), o da *Civitas Baniensium* (DIP, p. 186-187 e p. 397), o da *civitas Coilarnum* (Vaz 2007, pp. 62-63) e recentemente (Encarnação 2018, p. 27-33) se analisou a problemática desse tipo de monumentos. João Vaz chama, mui sensatamente, a atenção para a circunstância de não haver, nessas zonas, culto oficial ao imperador, «mais difícil de aceitar por uma população rural do que por uma população urbana»; seria como que «uma compensação» por essa ausência (HEp).

Optamos pela inexistência de especificação dos *castellani*. Seriam os habitantes do lugar onde a oferta foi feita e, por isso, todos sabiam quem eram e bastava essa designação para se saber que se tratava da dedicatória da comunidade local. Além disso, é bastante plausível que ainda se não houvesse criado a consciência total de comunidade devidamente identificável.

Claro que, para os historiadores, teria sido mais aliciante que essa especificação ali viesse consignada, porque se identificaria o *castellum* correspondente ao sítio de Cárquere, que – como vimos – tanto monumento epigráfico nos legou. Ficamos na dúvida. Não se trata, no entanto, de caso único na epigrafia romana peninsular: também na dedicatória à divindade indígena *Cenduedia*, de Bembibre (León), os dedicantes apenas se designam por *Castellani* (HEpOL n° 16 189).

Interessará, todavia, especificar o que se entenderia por *castellum*. Que diferença poderia ter de *vicus* ou de *civitas*. Mantém-se em aberto a discussão sobre essa terminologia e a categoria – eventualmente escalonada em importância cívica ou territorial – afecta a cada uma dessas designações. À primeira vista – que se nos perdoe a ousadia da proposta – *castellum* não terá conotação administrativa, mas sim geográfica: designaria tão-simplesmente um aglomerado populacional sito numa elevação. *Vicus*, por seu turno, poderia ser a qualificação de um povoado em planície ou planalto, isto é, em terreno plano. À *civitas* se atribuiria, ao invés, uma conotação já tendencialmente urbana, quiçá com alguma organização administrativa, ainda que a nível das *gentes* que nela habitavam.

Habitualmente, pelo menos no que se conhece da epigrafia peninsular, a palavra *castellum* surge acompanhada de um determinativo. Assim, numa epígrafe de Garvão (Ourique, no Sul da Lusitânia), os familiares de *Bracarus Ladronus* fazem questão em especificar, no seu epitáfio, que ele é do *castello Durbede* (HEpOL n° 20469); em Mangualde, *Caius Caielianus Modestus* recorda numa epígrafe a oferta feita (*donum dedit*) *castellanis Araocelensibus* (HEpOL 16767), um *castellum* cuja localização exacta se desconhece.

A esse termo está ligada, desde há muito, a polémica acerca do significado do C invertido, que surge nas inscrições romanas, mormente as militares, como sinónimo de *centuria*, mas que poderia designar *castellum*, nas inscrições do Noroeste hispânico. A

discussão foi aberta em 1975 por María Lourdes Albertos Firmat, que, após ter sistematicamente desdobrado o C invertido por *centuria*, escreveu:

«Por ultimo señalemos que los datos epigráficos no nos autorizan a entrar en el carácter y estructura interna de estas agrupaciones que llamamos “centurias” y esta cuestión sigue abierta a los historiadores y etnólogos» (1975, p. 35-36).

Todavía, com a clarividência que a caracterizava, nesse mesmo opúsculo, depois de haver reflectido, muda de opinião e confessa:

«Así pues creemos que las palabras, normalmente en ablativo, precedidas del signo  $\text{C}$  y frecuentemente acompañadas de un étnico astur occidental o galaico han de considerarse nombres de castros o citanias e interpretarse el signo  $\text{C}$  como *castello* abl.» (p. 65).

Patrick Le Roux e Alain Tranoy (1984) retomam o assunto e, renunciando de boa vontade a desdobramos  $\text{C}$  em *centuria*, declaram que a opção por *castellum* poderá não resolver todas as questões que se antojam neste domínio; *gentilitas*, pelo contrário, é um termo, afirmam, que «tem o mérito de permitir conciliar o papel das estruturas de parentesco, o lugar da administração romana e a originalidade da *Callaecia*» (p. 255).

Patrick Le Roux voltará a debruçar-se sobre o tema (1994) e, apesar de salientar a dificuldade de uma opção nítida no que concerne a classificações, sugere que «o sítio de um *castellum* indígena jamais deixou de ser um habitat sem conteúdo nem político nem social, no seio de um *populus*, e não está provado que os próprios indígenas alguma vez lhe tenham atribuído alguma função dessa natureza» (p. 157). Observa, contudo, que haveria sempre uma tendência para «escolher os sítios mais favoráveis» (p. 158). No fundo, arriscamo-nos a observar, há concordância com a proposta de ‘classificação’ que propusemos atrás.

Lamenta João Vaz, no citado comentário (HEp 10, 2004, nº 749), que falte nesta inscrição o nome do castelo, considerando que essa falta lhe diminui o valor. Sem dúvida que esse dado «resolveria o problema do povo localizado em Cárquere, onde se tem pretendido localizar os *Paesures* ou *Paesuri*»; mas a falta não se deve ao facto de a ara estar partida e sim à deliberada omissão dessa identificação por parte dos *castellani* encomendantes, como sugerimos.

A tipologia do monumento ainda incipiente; a desordenada paleografia, a omissão do L em *castellani* e, também, a referida e justificada falta de identificação do topónimo – convergem, em nosso entender, para poder atribuir-se ao monumento uma datação dos primórdios do século I da nossa era.

### Referências

- Abásolo, J. A., Albertos, M. L. & Elorza, J. C. (1975). *Los Monumentos Funerarios de Epoca Romana, en Forma de Casa, de la Región de Poza de La Sal (Bureba, Burgos)*. Burgos, Diputación Provincial.
- Albertos Firmat, M<sup>a</sup> L. (1975). *Organizaciones Suprafamiliares en la Hispania Antigua*. Santiago de Compostela e Valladolid. Departamentos de Prehistoria y Arqueología das universidades.
- Caron, L. (1996). Monuments épigraphiques de Cárquere. *Ficheiro Epigráfico* 51, inscrições nºs 239-244 (inde: HEp 7 1997 1279-1282).

Dias, M. M. A. (1986). Inscrições romanas inéditas de Cárquere, Resende, na colecção epigráfica do Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia. *O Arqueólogo Português*. série IV (4) 185-202. Na pág. 187, nota 5, dá conta da «principal bibliografia da epigrafia de Cárquere» e para essa nota ora se remete.

DIP = Encarnação, J. d' (2015). *Divindades Indígenas sob o Domínio Romano em Portugal (Subsídios para o Seu Estudo)*. Coimbra: Instituto de Arqueologia. Acessível em: [http://www.uc.pt/fluc/iarq/pub\\_online/pdfs\\_online/1975\\_Divindades](http://www.uc.pt/fluc/iarq/pub_online/pdfs_online/1975_Divindades)

Duarte, J. C. (1994). Resende e a Sua História. *O Concelho*. Câmara Municipal de Resende, vol. 1, 298 (Figura) e 299.

EDCS = Epigraphik Daten-bank Claus / Slaby, acessível em <http://www.manfredclauss.de/gb/>  
Encarnação, J. d' (2018). Apostilas epigráficas – 8. *Liburna 13* (Nov 2018), 27-49. Acessível em: <http://hdl.handle.net/10316/81370>

Frade, H. (1998). Ara a Júpiter da civitas Cobelcorum. *Ficheiro Epigráfico* 58, nº 266.

HEp = *Hispania Epigraphica*. Madrid: Universidad Complutense.

HEpOL= versão on line de *Hispania Epigraphica*, revista editada pela Universidade Complutense de Madrid, acessível em <http://eda-bea.es/>

Le Roux, P. & Tranoy, A. (1984). Le mot et la chose. Contribution au débat historiographique. *Lucerna. Homenagem a D. Domingos de Pinho Brandão*, 239-255 (= *Archivo Español de Arqueología*. 56 1983, 109-121).

Le Roux, P. (1994). Vicus et castellum en Lusitanie sous l'empire *Les Campagnes de Lusitanie Romaine. Occupation du Sol et Habitats*. Gorges, J.-G. e Salinas de Frías, M. (Eds) Casa de Velázquez / Salamanca: Universidad de Madrid, 151-160.

Mattos, A. (1948). Inventário das inscrições do Douro Litoral. *Douro Litoral*, III série, I, 65-76. Inscrições nºs 81, 83, 84 & 86.

Sequeira, C, & Lopes, A. B. (2000). Inscrições romanas de Cárquere. *O Arqueólogo Português* série IV, (18) 85-98.

Vaz, J. L. I. (2007). *Lamego na época romana, capital dos Coilarnos*. Associação para a Valorização e Defesa do Património do Vale do Douro, Lamego.

**O PAPEL ENQUANTO SUPORTE GRÁFICO  
– BREVES NOÇÕES DE CONSERVAÇÃO –**

**PAPER AS A GRAPHIC SUPPORT  
– BRIEF CONSERVATION NOTES –**

Recebido a 24 de outubro de 2019  
Revisto a 12 de novembro de de 2019  
Aceite a 11 de dezembro de 2019

**Joaquim Pombo Gonçalves**

Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras,  
Centro de Estudos Clássicos, Lisboa, Portugal  
[jgoncalves@letras.ulisboa.pt](mailto:jgoncalves@letras.ulisboa.pt)

## Resumo

O presente artigo, após um breve enquadramento histórico, aborda algumas noções de conservação do papel enquanto suporte gráfico, procurando apresentar alguns apontamentos sobre as especificações desse suporte, requisitos e descrição das condições de conservação e preservação, expondo o desenvolvimento das necessárias ações para o efeito.

Tendo em consideração as características físicas específicas do suporte gráfico em apreço, apresentamos as causas da deterioração e as respetivas consequências, assim como as medidas a implementar durante as ações de restauro. Estas intervenções procuram evitar ou, pelo menos, minimizar a atuação dos agentes de deterioração, apresentando-se como essenciais para a preservação da documentação constituída pelo suporte gráfico referido e tendo como objetivo permitir a disponibilização da documentação e possibilitar a consulta e, conseqüente, recuperação de informação constante nos arquivos.

Abordamos, também, as características físicas e químicas dos materiais utilizados, os procedimentos e as particularidades das ações de conservação e de restauro do suporte gráfico em papel.

*Palavras-chave:* Arquivo, Conservação, Papel, Restauro.

## Abstract

This article, after a brief historical background, discusses some notions of paper conservation as a graphic support, trying to present some notes about the specifications of this support, requirements and description of the conservation and preservation conditions, exposing the development of the necessary actions for this purpose.

Taking into consideration the specific physical characteristics of the graphic support under consideration, we present the causes of the deterioration and its consequences, as well as the measures to be implemented during the restoration actions. These interventions seek to avoid or at least minimize the performance of deterioration agents, presenting themselves as essential for the preservation of the documentation constituted by the referred graphic support and aiming at allowing the availability of documentation and enabling the consultation and, consequently, recovery, constant information in the archives.

We also approach the physical and chemical characteristics of the materials used, the procedures and the particularities of the conservation and restoration actions of the paper graphic support.

*Keywords:* Archive, Conservation, Paper, Restoration.

## 1. Introdução

De acordo com o exposto na Norma Portuguesa (NP) 4438-1, os documentos contêm informação que é um recurso valioso para a organização. Uma abordagem sistemática da gestão de documentos de arquivo é essencial para que as organizações e a sociedade em geral possam proteger e preservar a prova das suas acções. Um sistema de gestão de arquivos resulta numa fonte de informação sobre as actividades organizacionais que pode suportar subseqüentes actividades e decisões, bem como dar garantias de responsabilidade a actuais e futuros interessados (...): - proteger os interesses da organização (...), - suportar e documentar actuais e futuras actividades de investigação e desenvolvimento, - preservar a memória, a qual, segundo Cabral (2002, p. 20), representa uma herança cultural quando considerada como aquilo que recebemos, mas é também aquilo que adquirimos no decorrer do nosso desempenho profissional e de que deixaremos o rasto para as gerações vindouras.

Assim, e quando se trata de documentos em papel, cuja matéria-prima é de natureza orgânica, o ciclo de vida desses documentos é influenciado por inúmeros fatores, nomeadamente pelas condições a que se encontram expostos.

Neste contexto, Schellenberg (1973) considera que o arquivista se confronta com dois polos de fatores que afetam a preservação dos materiais de arquivo, os quais designa por: agentes de deterioração externos (associados às condições de acondicionamento e de utilização/consulta) e agentes de deterioração internos dos documentos (inerentes às características materiais dos próprios documentos).

Estes fatores de risco, enquanto elementos de deterioração dos documentos de arquivo em papel e que podem limitar o período de vida útil dos documentos, condicionando a sua utilização, são assinalados como sendo resultantes de desastres naturais, mas, também, danos provocados durante o manuseamento, seja por técnicos e/ou por leitores. Iguamente as condições ambientais e idade dos documentos (tendo em consideração ser o suporte gráfico em papel) são fatores potenciadores de deterioração dos documentos.

Procurando prolongar a vida útil do documento de forma a assegurar a recuperação de informação, compete aos técnicos de arquivo a análise da documentação nele existente, definindo programas de preservação e conservação adequados às características específicas dos materiais das coleções, neste caso o suporte gráfico em papel.

## 2. Enquadramento Histórico

A invenção do papel é, comumente, atribuída a um cortesão chinês, T'sai Lun (alto funcionário da corte do imperador Chien-Ch'u) no ano de 105 d.C., tendo o seu uso expandindo-se pelo Império Chinês através das rotas comerciais internas. No entanto, historiograficamente não é consensual a origem dos primeiros centros de produção e difusão do papel no Ocidente europeu, conforme é possível verificar em inúmeros estudos de diversos autores.

Autores como Flieder et. al. (1993, p. 24) e Faria et. al. (2008, p. 917) consideram que a Península Ibérica terá sido a primeira região do Ocidente a fabricar e utilizar o papel (o papel terá chegado às localidades de Játiva e de Toledo por volta de 1085), facto que resultaria da presença árabe e da conseqüente influência civilizacional nesta zona geográfica desde a Alta Idade Média.

Outra linha historiográfica considera que a indústria de fabrico do papel no continente europeu se iniciou na Península Itálica, como referem Febvre e Martim ao indicarem que *Foi no século XII que se assistiu, na Itália, ao aparecimento desta nova espécie de “pergaminho” trazido pelos mercadores que mantinham relações com os árabes* (2000, p. 32), datando de 1184 o início da sua utilização em França e posterior comercialização para o Ocidente europeu (onde a produção só se iniciaria a partir do séc. XV). Também Raul Proença e António Anselmo (1921, p. 195) referem que *Na Itália, já em 1276 funciona uma fábrica; a fábrica que passará à história, que subsistirá até aos nossos dias (...). Referimo-nos a Fabriano*. Neste contexto, a difusão da utilização do papel no Ocidente terá resultado das deslocações comerciais dos mercadores da Lombardia, iniciando-se a sua utilização no sul da Europa e expandindo-a para o norte do continente.

No séc. XIV, a indústria do papel concentrava-se essencialmente na cidade de Fabriano, onde os fabricantes de papel desenvolveram os meios de produção e substituíram as colas vegetais, habitualmente usadas no Oriente, pelas colas de origem animal e gelatinas, personalizando o papel que fabricavam através da aplicação de uma filigrana (geralmente de cariz simbólico).

Nos finais do século XIV, com a expansão da utilização do papel no Ocidente, aumentaram os centros de produção, nomeadamente em Pádua, em Treviso, em Ligúria, em Génova (Voltri) e nos Estados de Veneza, sendo que, segundo Raul Proença e António Anselmo (1921, p. 195), *Veneza e Génova tomam o seu lugar de grandes produtoras ao lado de Fabriano e das fábricas francesas, que em Champanhe (Troyes) chegaram ao mais alto grau de florescimento*. Champanhe tornou-se, inclusive, uma importante zona exportadora de papel, num período em que o restante Ocidente europeu começava a iniciar a sua própria produção.

Apesar da utilização progressiva do papel como suporte gráfico a passagem do documento manuscrito para livro impresso é um processo progressivo, verificando-se o uso dos dois tipos de escrita durante um período pois a sua utilização em documentos oficiais gerava, numa fase inicial, desconfiança devido à fragilidade do papel, sendo somente usado em documentos para os quais não se pretendia longa duração (Frederico II, imperador Sacro Império Romano-Germânico, proibiu o seu uso na redação das atas públicas).

O fabrico, a expansão e a utilização do papel foram dinamizados pela invenção dos caracteres móveis pois estes possibilitaram a reprodução massiva, e com custos menores, do que a documentação manuscrita, provocando alterações dos costumes e das condições de trabalho dos monges (os mosteiros continuaram a produzir manuscritos até ao surgimento da imprensa, embora a partir do séc. XIII só produzissem, maioritariamente, para uso próprio) e dos leigos, atraindo novos utilizadores e promovendo a evolução do trabalho artesanal para a produção fabril.

O desenvolvimento do fabrico do papel assentou fundamentalmente em duas inovações tecnológicas que permitiram maior produção e melhor qualidade do papel obtido: a adaptação, durante o séc. XI, de alavancas aos moinhos movidos a água, transformando, deste modo, o movimento circular em movimento alternativo; e a substituição da mó, usada pelos árabes, por macetes a fim de moer e triturar trapos com menor custo.

Mas a dinamização do fabrico do papel resultou, também, da cultura intensiva de cânhamo e de linho no final da Idade Média, produtos têxteis que possibilitaram a substituição na roupa branca da lã por pano, aumentando os trapos velhos disponíveis e, conseqüentemente, baixando o custo de aquisição por parte dos centros de produção de papel.

Em Portugal a produção de papel ter-se-á iniciado no séc. XV, sendo o registo mais antigo referente a um moinho de água destinado à produção de papel datado de 1411 (Febvre et. al., 2000, p. 35). Este engenho situar-se-ia em Leiria e seria propriedade de Gonçalo Lourenço de Gomides, avô de Afonso Albuquerque.

Outro registo, datado de 1441, informa-nos da *existência certa, em Leiria, duns moinhos de papel pertencentes a João Gonçalves (...) carta de privilégio (...) a favor dum homem que ia ser empregado na condução de traparia destinada àqueles moinhos* (Proença et. al., 1921, p. 196).

Refira-se que em Portugal *o mais antigo pedaço de papel conhecido em Portugal, é de 1268 [e foi] utilizado numa pequena vila do Alentejo, hoje paróquia de Seda, no concelho de Alter do Chão* (Manuel Ferreira Rodrigues e José M. Amado Mendes, cit. por Lourenço 2010, p. 59), sendo o seu uso generalizado desde o reinado de D. Dinis. *Em algumas leis deste monarca se fez a distinção entre pergaminho e papel. Nas Ordenações do reino de D. Afonso V e D. Manuel continuava-se a preceituar esta distinção* (Viterbo por Lourenço 2010, p. 59).

A produção industrial do papel em Portugal iniciou-se no séc. XVIII, sendo motivo de discussão onde surgiu a primeira fábrica (Braga ou Lousã), e representou um desenvolvimento tecnológico demonstrativo de *uma nova organização do trabalho servida por um maior número de artífices ou operários* (Lourenço 2010, p. 63).

Exemplo deste desenvolvimento em território nacional está exposto no Museu do Papel Terras de Santa Maria (exposição permanente *Do engenho à fábrica*), que “(...) *mostra as duas fases mais marcantes da História do Papel em Portugal: a produção folha a folha (1822 - 1916), de carácter proto-industrial, no espaço manufactureiro oitocentista do Engenho da Lourença, e o fabrico industrial (1916 - 1989), no espaço fabril da Casa da Máquina (...)* Ambos os processos de produção recorrem a equipamentos feitos em madeira de pinho e ferro, como a tesoura de cortar o trapo e, em ambos, a desintegração das fibras da matéria-prima (trapo de algodão / séc. XIX; trapo de algodão e papel velho / século XX).”

### 3. A Matéria-Prima

A matéria-prima habitualmente utilizada para a produção de papel consiste em polpa de madeira de árvores (e.g. pinheiro e eucalipto) transformada em pasta de papel, assim como matéria essencialmente constituída por elementos fibrosa e rica em celulose (e.g. linho, algodão espartano e plantas lenhosas). A transformação destes produtos resulta da reação conjunta de vários processos químicos e mecânicos (Faria et. al., 2008, p. 916).

O processo mecânico de produção de pasta de papel antecipa o processo químico, consistindo na recolha e processamento da madeira, processo que se inicia com a trituração dos toros de madeira para separar a *hemicelulose*.

O processo químico consiste fundamentalmente na aplicação na madeira de hidróxido e hidrosulfeto de sódio, a fim de separar a *lignina*. O passo seguinte deste processo incide sobre o branqueamento da polpa de papel, tradicionalmente através de uma solução de cloro (atualmente utilizam-se químicos isentos de cloro).

Paralelamente, são adicionados elementos minerais (talco, caulino, carbonato de cálcio ou sulfato de bário) para melhorar a opacidade, a brancura e a estabilidade do papel e corantes, ou pigmentos de cor, para colorir o papel.

Para melhorar a brancura do papel branco, são utilizados produtos de azulamento ótico que sejam fluorescentes aos raios ultravioletas (este procedimento é desaconselhável, pois provoca o aceleramento do amarelecimento do papel).

O papel apresenta como características: gramagem (peso do papel/m<sup>2</sup>); resistência (capacidade de manter as qualidades iniciais); absorvência (capacidade de resistência à água); textura (aspeto visual ou táctil da superfície do papel); cor (aspeto visual cromático versátil); função (aplicação para a qual foi desenvolvido).

#### **4. Agentes da Deterioração**

O papel, enquanto material orgânico, é facilmente deteriorado por agentes físicos, químicos, biológicos, e por ações da natureza e humanas, podendo essa deterioração manifestar-se de diversas formas e características.

Devido a essa diversidade de manifestações, para se realizar uma ação de conservação e restauro é necessário que o técnico detenha valências que lhe permitam reconhecer os agentes deteriorantes, de modo a formular o método de atuação mais indicado adequando-o às diferentes causas porque, em função das suas características, podem provocar danos e imperfeições na documentação que originará a eventual perda irremediável do documento objeto da intervenção.

Enumeramos diversos fatores de deterioração dos documentos:

Depósito de partículas, ou materiais, sobre a documentação - Provocam alteração no aspeto geral da documentação e favorece o aparecimento e a aceleração de determinadas deteriorações. Esta situação de deterioração resulta de dois fatores distintos:

Poeira (as partículas depositadas aumentam a humidade superficial no documento, favorecendo a oxidação, a acidificação e o surgimento de agentes biológicos);

Gordura (resulta do manuseamento descuidado, podendo causar oxidação e surgimento de manchas que escurecem ou amarelecem o papel, facilitando o ataque biológico).

Manchas - Coloca em causa a integridade do papel e são causadas, habitualmente, por:

Oxidação devido à utilização de colas inadequadas (podem causar danos irreversíveis como a oxidação ou o amarelecimento do papel);

Manchas de ferrugem (de elementos metálicos apensos ao papel, ou pela oxidação dos pigmentos do material de acondicionamento).

Deformações - resultam, maioritariamente, de manuseamento inadequado ou da realização de uma intervenção de restauro incorreta. São diversos os tipos de deformação que se podem encontrar num documento em suporte papel:

Rugas e/ou dobras (alteram a superfície do documento e provocam fragilidade na zona afetada);

Gretado (resultante de enrolamento inadequado);

Tensões (perda de elasticidade com deformação do papel);

Rasgões e/ou ruturas (não implica obrigatoriamente a perda de material, podendo ser restaurado sob o risco de aumentar a deterioração);

Auréolas (surgem quando o documento é exposto a líquidos, ou a condensação devido a humidade excessiva, e a sujidade é introduzida no interior do documento).

Amarelecimento - pode resultar de dois fatores que se relacionam com a *lignina*:

Acidez do papel ou dos materiais de acondicionamento (aumentando a fragilidade do papel);

Luz (um dos principais agentes de deterioração do papel, dinamiza alguns processos de oxidação).

Exposição à luz (natural ou artificial) - o efeito cumulativo da exposição, potenciado pelo período de tempo em que os documentos estejam expostos, provoca a descoloração dos mesmos através de um mecanismo de deterioração fotoquímica.

Biodeterioração - agente de degradação mais difícil de controlar devido às diversidades de agentes biológicos que o compõem (fungos, insetos e roedores). Estes agentes alimentam-se da matéria-prima que constitui o papel e desenvolvem-se em ambientes de humidade e temperatura desadequados à preservação e conservação dos documentos:

Fungos (microrganismos que se alimentam das substâncias orgânicas do papel, desenvolvendo-se com facilidade em ambientes ácidos e de temperatura e humidade elevadas, sendo as manchas provocadas pela metabolização das substâncias inertes no suporte papel);

*Foxing* (surgimento de manchas castanhas no documento provocadas pela oxidação de impurezas metálicas aquando do seu fabrico, surgindo por via do contacto direto com outros documentos cuja composição do pH apresente valores de acidez elevada);

Insetos (alimentam-se das substâncias orgânicas do papel, desenvolvendo-se maioritariamente em ambientes húmidos e com ausência de luz, sendo os mais frequentes: tisanuros (peixe-de-prata), dictioperos (baratas), isopteros (térmitas), psocopteros (piolho do livro), coleopteros (caruncho e insetos);

Roedores (destroem e sujam o papel com excrementos e urina, provocando uma deterioração muito rápida).

Fatores naturais (inundações, ciclones, ventos, fogo) - são elementos não previsíveis e incontroláveis que provocam danos de extensões muito significativas.

Intervenção humana - nomeadamente através das ações de restauro incorreto, assim como da manipulação indevida, fatores que podem colocar em causa a integridade dos documentos, potenciando o surgimento de outras causas de deterioração. A aplicação de carimbos com tintas inadequadas e de etiquetas com colas indevidas, bem como a arrumação incorreta nas estantes, são, entre outros, procedimentos que devem ser avaliados e alterados.

Emolduramento - a escolha incorreta dos materiais para emoldurar o papel pode provocar a deterioração devido à aplicação de materiais ácidos ou, ainda, do contato direto com elementos que os possam desenvolver, como sejam a madeira, as colas e as fitas (acidez), o vidro (humidade) e elementos metálicos (oxidação).

## 5. Conservação

Uma das definições do termo conservação de documentos (Faria et. al., 2008, pp. 303-304) indica que este conceito refere-se a Acções iniciais para conter o processo de degradação de um documento; centram-se em operações de protecção ao documento, como limpeza e manutenção de condições ideais de armazenamento que contribuam para garantir a sua integridade, tendo por objetivo a preservação do documento e prolongando o período que o mesmo se encontra disponível ao utilizador, dilatando no tempo a possibilidade de recuperar a informação contida na documentação.

Os documentos em suporte papel, devido às características da matéria-prima, são bastante frágeis e facilmente alvo dos agentes de deterioração, pelo que requerem ações de conservação oportunas e preventivas que o técnico considere como sendo adequadas, nomeadamente: Intervenções de limpeza; Arejamento; Manuseamento; Acondicionamento; Implementação de ambientes climatéricos e condições físicas ajustadas; Inspeções periódicas às coleções.

Estas iniciativas de conservação têm por objetivo minimizar, ou mesmo anular, os processos de deterioração do papel, mesmo que, tendo em consideração a tipologia do método interventivo, não incidam diretamente no material.

O programa de conservação de um acervo arquivístico deverá caracterizar-se pela aplicação de um conjunto de ações e medidas destinadas a assegurar a proteção física desse acervo contra os agentes de deterioração, implementando as medidas necessárias e providenciando as ações de restauro adequadas (Faria et. al., 2008, p. 997), abaixo referidas.

### 5.1. Caracterização

Para implementação do programa de conservação referem-se dois fatores que são essenciais para delinear as várias etapas da intervenção, nomeadamente os procedimentos, as técnicas e os materiais a utilizar.

Esses fatores assentam na correta identificação do documento destinado à preservação em arquivo, sobressaindo a necessidade de conhecimento das características físicas e químicas do papel a intervencionar.

Para se proceder à identificação do documento, o técnico deverá ser elaborar uma lista identificativa que apresente: Número de registo; Título/Nome; Origem; Nome do autor, impressor, gravador ou ilustrador; Características físicas (e.g., materiais, dimensões do documento, emolduramento); Descrição da obra e das partes que a constituem; Técnicas; Descrição do estado de conservação; Local de armazenamento da unidade de instalação; Lugar na coleção.

Importa, também, descrever pormenorizadamente as intervenções que são realizadas, documentando com suporte fotográfico as várias fases das ações, referenciando os materiais utilizados e disponibilizando amostras desses materiais.

### 5.2. Contaminação atmosférica e sujidade

O papel, especialmente quando constituem livros, acumula poeiras e sujidades diversas, que se depositam preferencialmente na parte superior dos livros mas, também, no seu interior.

A falta de manutenção do(s) exemplar(es) surge como uma das causas imediatas de deterioração, pois favorece o aumento da humidade de superfície e, o consequente,

desenvolvimento de agentes bacteriológicos, facilitando, deste modo, a ocorrência de reações químicas no material.

Esta situação é agravada quando ocorre o manuseamento do documento por parte do utilizador, pois em resultado do contato deste com o pó ocorre uma abrasão superficial sobre o suporte gráfico.

A intervenção assenta essencialmente na limpeza regular, a seco, dos exemplares utilizando para o efeito aspirador, trincha de pelo macio e borracha. Deverá, também, ser promovido o arejamento periódico dos exemplares a fim de minimizar o depósito de poeiras.

### 5.3. Luz

A exposição dos documentos à luz, seja natural ou artificial, origina a deterioração do papel, nomeadamente o amarelecimento e a oxidação (diretamente proporcional à quantidade de *lignina* presente na matéria-prima), assim como a descoloração de tintas e de pigmentos.

Os efeitos da ação destes agentes de deterioração poderão causar a perda total da informação existente no documento, salientando-se que os seus efeitos se agravam com o período de exposição à luz, pois essa exposição tem efeito cumulativo, ou seja, aumenta com o período de tempo em que o documento se encontra exposto.

Como medida imediata, dever-se-á manter a documentação afastada das fontes de luz e de calor. Também o tipo de iluminação a instalar deve ser considerado, sendo de optar por um sistema de iluminação indireta e de cor fria ( $\geq 5000^\circ\text{K}$ ), que assegure uma fiável restituição de cores, utilizando, se necessário, filtros para eliminar os raios infravermelhos e ultravioletas da luz artificial e da luz natural (aplicação de cortinas nas janelas).

O valor máximo admissível de iluminação do espaço deverá ser de 50 lux (lúmen por  $\text{m}^2$ ).

### 5.4. Humidade Relativa e Temperatura

As características químicas das fibras celulósicas que compõem o papel, são extremamente sensíveis às condições do meio ambiente onde se os documentos se encontram arquivados. Destas condições salienta-se a humidade pois, caracterizando-se o papel por ser matéria-prima muito higroscópica, esta altera as propriedades físicas e químicas dos materiais orgânicos favorecendo, por isso, a deterioração biológica através do surgimento de esporos de cogumelos e reprodução de bactérias.

A humidade encontra-se estritamente relacionada com a temperatura, relação que se caracteriza por ser inversamente proporcional: com o aumento dos valores da temperatura diminui a percentagem de humidade existente em determinado espaço.

Os valores habitualmente considerados pelos autores para a existência de condições ambientais adequadas, deverão ser:

Humidade Relativa - entre 45% e 55%, com variação máxima diária de 5%, embora outras propostas sugerem entre 30% e 50% (Archives Nationales du Québec, 1992, p. 85);

Temperatura - entre 18°C e 22°C, com variação máxima diária de 1°C.

Humidade Relativa baixa e Temperatura elevada

O défice de Humidade Relativa associado a Temperatura acima dos valores atrás referidos, origina que o papel fique fragilizado apresentando-se seco e quebradiço.

A intervenção deverá assentar no acondicionamento da documentação em capas, bolsas ou molduras (isentos de acidez), assim como no afastamento preventivo de fontes de calor

#### Humidade Relativa elevada e Temperatura baixa

O excesso de Humidade Relativa acelera a acidificação dos materiais e a celulose, e as tintas, iniciam a oxidação provocando o surgimento de manchas e auréolas, e o papel perde a resistência e iniciará a sua decomposição. É um ambiente que favorece a contaminação atmosférica e promove o desenvolvimento dos agentes biológicos.

A intervenção consiste em evitar o acondicionamento em zonas húmidas (nomeadamente em sótãos e caves), assim como perto de saídas de ar condicionado. Paralelamente deverão ser realizadas ações de limpezas a seco, sem utilização de produtos de limpeza doméstica.

## 6. Restauro

Jean Moor (1956), citado por Françoise Flieder e Michel Duchein (1993, p. 100), refere que *Restaurar é permitir a conservação e a consulta de uma obra dentro das condições normais, pelo acréscimo mínimo de elementos novos e um respeito quase absoluto pelos elementos antigos, tornando o conjunto sólido e permanecendo estético*, pelo que, no contexto deste trabalho, as intervenções de restauro visam reparar os danos sofridos pela documentação em suporte papel, procurando repor as condições originais desse suporte, sem comprometer a integridade do exemplar e respeitando a autenticidade do documento.

Conforme refere Flieder (1993, pp. 103-106), após selecionar o método que considera mais adequado à situação de restauro, o técnico deverá ter em consideração diversos fatores que se devem manter a logo prazo: Eficácia e permanência do tratamento; Inocuidade e estabilidade dos produtos utilizados; Inocuidade dos processos de aplicação. O técnico deverá, também, assegurar-se da reversibilidade das operações por si realizadas.

Estes pressupostos devem estar presentes no processo de avaliação do método de restauro a utilizar porque as intervenções, ao contrário das ações de conservação, ocorrem diretamente sobre o exemplar a restaurar, pelo que essas intervenções deverão assegurar a integridade e acautelar o aspeto final do documento.

No que concerne especificamente ao papel, devido à sua fragilidade e por ser facilmente alvo dos agentes de degradação, qualquer tipo de intervenção deve ser realizada com materiais inócuos e reversíveis, com aplicação de técnicas eficazes que garantam a preservação do documento.

Assim, qualquer intervenção deve ser antecedida de uma análise rigorosa aos diversos componentes do documento, identificando as causas e as características da sua deterioração, de modo a definir a metodologia adequada e os materiais a utilizar, tendo sempre presente o interesse do documento e os custos da intervenção.

### 6.1. Caracterização das Intervenções

O trabalho prático de restauro deverá iniciar-se com uma limpeza minuciosa do documento a restaurar, seguida pela realização (em zonas pouco visíveis) de ensaios de solubilidade com o objetivo a avaliar o comportamento das tintas e dos pigmentos efetuados.

Como já referido, a intervenção deve ser documentada devendo ser anexadas amostras dos materiais aplicados.

A fase inicial do processo de restauro implica desmontar, ou desmoldurar, o exemplar a interencionar, após o que se segue o remover de fitas e adesivos que se encontrem no documento, concluindo-se o trabalho com a reparação de rasgos ou outros defeitos:

Desemolduramento - visa minimizar imperfeições provocadas por um incorreto emolduramento, assim como eventuais oxidações resultantes da aplicação de elementos ferrosos e/ou de colas no documento. É um trabalho, essencialmente, de intervenção mecânica.

Remoção de fita-cola - a aplicação de fita-cola desadequada poderá originar o surgimento de manchas irreversíveis resultante da oxidação da cola, desvirtuando o documento. A intervenção consiste na remoção total da fita-cola e na limpeza possível das manchas, com recurso à utilização de diluentes (álcool ou acetona), prosseguindo com a união dos fragmentos com fita-cola para conservação (feita com papel japonês). É uma intervenção mecânica e, também, de aplicação química.

Eliminação de manchas de cola - se executada com produtos inadequados, pode provocar graves danos no documento. A intervenção consiste em remover a cola e limpar as manchas resultantes da oxidação, com recurso a diluentes adequados. É uma intervenção de aplicação química.

Rasgões e raturas - são as deteriorações mais habituais nos suportes papel, principalmente em livros e documentos mais consultados, muitas vezes manuseados incorretamente. A intervenção consiste na aplicação de papel japonês com utilização de cola metilcelulósica numa diluição a 30% em água destilada (Pascual, 2006, p. 59).

## 7. Preservação

As ações de conservação e restauro não devem ser planeadas de forma isolada, devendo encontrar-se inseridas numa política de estratégia global para conservação e preservação das coleções, a qual deve ser definida pela entidade gestora do arquivo.

Esta política deve privilegiar a noção de conjunto, substituindo as ações pontuais de restauro das espécies que resultam, invariavelmente, do interesse manifestado pelos utilizadores, enquadrando-se este procedimento de atuação no apresentado por Maria Luísa Cabral (2002, p. 92) ao considerar que *O padrão é a intervenção global guiada por critérios tão objectivos quanto possível e não por intervenções sucessivas desgarradas, sem fio condutor.*

Assim, antes de serem realizadas as intervenções técnicas de preservação, deverão ser definidos de critérios de seleção que conduzam à elaboração de relatórios que reflitam o estado físico das coleções. Este procedimento possibilita ao técnico estabelecer prioridades para as ações a realizar, calendarização as intervenções de manutenção preventiva, minimizando as de carácter corretivo e/ou laboratorial.

Esta atuação implica uma gestão centralizada dos recursos técnicos, humanos e financeiros disponíveis, sustentada por diversas técnicas primárias e complementares, numa conjugação de intervenções que deverão ter por objetivo de salvaguardar as coleções arquivísticas, tendo em consideração as características específicas dos suportes e das matérias-primas que as constituem e devendo os exemplares a preservar ser objeto de uma avaliação

prévia, a qual terá por objetivo analisar, em função dos documentos em causa, a importância, a pertinência e o estado de degradação atribuíveis aos mesmos.

As metodologias afetas à preservação devem ter em consideração a definição de critérios de seleção dos documentos em análise, avaliando o estado físico dos exemplares e aferindo do grau de degradação com vista o estabelecimento de prioridades de intervenção, de modo a implementar as ações de manutenção preventiva mais adequadas.

Para a realização desenvolvimento e implementação do plano de preservação, importa ter em consideração diversos fatores, nomeadamente: Quantidade e a qualidade dos recursos humanos; Formação; Recursos financeiros (custos de reparação, manutenção, acondicionamento e armazenamento das coleções); Investimentos prévios (conceção e construção do edifício e do arquivo e respetivas infraestruturas).

## 8. Considerações finais

A conservação da documentação deve constituir o ponto fulcral da atuação das entidades que têm sob a sua gestão os arquivos coletivos ou individuais (seja no âmbito institucional, empresarial ou particular), com particular ênfase quando se trata de um suporte cuja matéria-prima é o papel, devido às suas características físicas e químicas facilmente alteradas por fatores adversos.

Conforme refere Diniz (1995, p. 83), “*O manuseamento de livros e/ou documentos necessário ao funcionamento normal de um arquivo ou biblioteca, frequentemente leva a situações em que uma pequena intervenção de conservação, aplicada imediatamente, de forma correta, evita uma intervenção posterior muito maior e mais cara (...)*”, pelo que se impõe a definição de políticas de estratégia global e de caráter abrangente para conservação e preservação das coleções, tendo por objetivo o prolongamento da vida útil da documentação face ao seu potencial, enquanto fonte de informação e valorização intrínseca que a mesma pode atribuir à organização ou entidade detentora, minimizando a necessidade de intervenções mais profundas que colocam em causa o documento intervencionado e os custos associados a essa intervenção.

## Referências

- Alves, I., Ramos, M. M. O., Garcia, M. M., Pereira, M. O. A., Lomelino, M. P., Nascimento, P. C. (1993). *Dicionário de Terminologia Arquivística*. Lisboa, Portugal: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro. ISBN 972-565-146-4.
- Archives Nationales du Québec (1992). *Normes et procédures archivistiques* (4<sup>a</sup> ed. Rev.). Québec, Canada: Gouvernement du Québec. ISBN 2-550-26232-8.
- Cabral, M. L. (2002). *Amanhã é sempre longe de mais: crónicas de preservação & conservação*. Lisboa, Portugal: Gabinete de Estudos a&b. ISBN 972-98827-1-1.
- Diniz, M. (1995). Restauro: Primeiros Socorros. In *Cadernos BAD*. Nº 1, Lisboa, Portugal: Associação Portuguesa de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas. ISSN 0007-9421.
- Faria, M. I., Pericão, M. G. (2008). *Dicionário do Livro: da escrita ao livro electrónico*. Coimbra, Portugal: Almedina. ISBN 978-P72-40-3499-7.

Febvre, L., Martin, H.-J. (2000). *O aparecimento do livro*. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian. ISBN 972-31-0899-2.

Flieder, F., Duchein, M. (2005). *Livros e documentos de arquivo – Preservação e Conservação*. Lisboa, Portugal: Associação Portuguesa de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas. ISBN 972-9067-16-3.

Lourenço, J. H. T. L. (2010). A indústria na vila de Alenquer: 1565-1931. (Dissertação de Mestrado em História Regional e Local, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10451/3559>

Museu do Papel, Terras de Santa Maria (2019). Exposição Permanente: do engenho à fábrica. Recuperado de <http://www.museudopapel.org/pagina,7,8.aspx>

NP 4438-1. (2005). *Norma Portuguesa: Informação e documentação. Gestão de Documentos de Arquivo*. Lisboa, Portugal: Instituto Português de Qualidade. ICS 01.140.20.

Pascual, E. (2006). *Papel*. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa. ISBN 972-33-2259-5.

Proença, R., Anselmo, A. (1921). A matéria em que se regista o passado e em que se prepara o futuro. In *Anais das Bibliotecas e Arquivos*. Lisboa, Portugal: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, III Série, nº 7. Recuperado de <http://PURL.PT/258/1/BAD-1510-V/index-geral-2-HTML/M-index.html>

**PARADIGMI VISIVI E PROCESSI COGNITIVI**  
**VISUAL PARADIGMS AND COGNITIVE PROCESSES**

Recebido a 21 de outubro de 2019

Revisto 05 a novembro de de 2019

Accite a 30 de novembro de 2019

**Massimo Squillacciotti**

già prof. di Antropologia Cognitiva  
Università degli Studi di Siena  
Via Roma 56, 53100 Siena, ITALIA  
[squillacciotti1@gmail.com](mailto:squillacciotti1@gmail.com)



### Riassunto

Presento alcune considerazioni riguardo al potere delle immagini a partire dall'esposizione dei paradigmi visivi che sono implicati nei processi cognitivi della produzione e fruizione sociale delle immagini stesse; e finisco con un riferimento al saggio di Elena Zapponi, *Primitivismi rovesciati: rappresentazione della Mulatta cubana*, pubblicato in questa stessa rivista (2017). Contributo per il Convegno "La bellezza della Mulatta tra Tropici e Europa. Riflessioni su simulacri e paradigmi cognitivi", Università di Roma La Sapienza, Roma, 4 ottobre 2019.

*Parole chiave:* Astrazione, Immagine, Immagine Figurativa, Immagine Mentale, Percezione, Processi Cognitivi, Rappresentazione, Sguardo, Stereotipo, Stimoli Sensoriali, Visione, Transculturazione.

### Resumo

Apresento algumas considerações sobre o poder das imagens a partir da exposição de paradigmas visuais implicados nos processos cognitivos de produção e fruição social das próprias imagens; e finalizo com uma referência ao ensaio de Elena Zapponi, *Primitivismo reverso: representação da Mulata cubana*, publicada nesta mesma revista (2017). Relatório sobre a conferência "La bellezza della Mulatta tra Tropici e Europa. Riflessioni su simulacri e paradigmi cognitivi", Università di Roma La Sapienza, Roma, 4 de outubro de 2019.

*Palavras-chave:* Abstração, Imagem, Imagem Figurativa, Imagem Mental, Percepção, Processos Cognitivos, Representação, Olhar, Estereótipo, Estímulos Sensoriais, Visão, Transculturção.

### Abstract

I present some considerations about the power of images starting from the exposition of visual paradigms that are implicated in the cognitive processes of the production and social fruition of the images themselves; and I end with a reference to the essay by Elena Zapponi, *Primitivismi rovesciati: rappresentazione della Mulatta cubana*, published in this same magazine (2017). Report to the Conference "La bellezza della Mulatta tra Tropici e Europa. Riflessioni su simulacri e paradigmi cognitivi", Università di Roma La Sapienza, Roma, 4 October 2019.

*Keywords:* Abstraction, Image, Image Figurative, Mental Image, Perception, Cognitive Processes, Representation, Look, Stereotype, Sensoryal Stimulilation, Vision, Transculturation.

L'*incipit* è dato da due casi esemplari tratti da episodi realmente accaduti:

Primo caso: *No-smoking*

Era mattina e in casa la famiglia era in fermento intenti, tutti, a “vestirsi per bene” in vista del matrimonio a cui erano stati invitati: padre, madre e figlio di 5 anni.

Tommaso, questo il nome del bambino, vedendo il padre con un vestito strano e diverso da quello solito, di tutti i giorni, domanda alla madre: «Mamma, ma babbo che si è messo oggi, come mai si è vestito così strano?».

E la madre spiega: «E' lo *smoking*, un vestito particolare che gli uomini si mettono in giorni speciali, di festa, come è il matrimonio a cui stiamo andando»

Allora Tommaso, tutto serio, replica con questa considerazione: «Ah, allora è per questo che all'ospedale c'è il cartello *NO SMOKING*, perché l'ospedale non è un posto di festa.»

Secondo caso: *L'isola che non c'è*.

Isola d'Arbia è una località a sud di Siena, lungo la via Cassia: il suo accesso è annunciato dal cartello stradale che dice: “*Isola d'Arbia* (frazione di Siena)”.

Un giorno della primavera del 1994 tornavamo in macchina verso casa con il mio amico somalo Cabdalla Omar Mansur, professore di Linguistica all'Università di Mogadiscio, che – alla vista del cartello – mi dice:

«Va bene, adeer [zio/nipote], che tu abiti nel borgo di Cuna in Toscana e che sei stato a lavorare tra i Cuna di Panama, ma come mai qui c'è un posto che si chiama Isola d'Arabia? Forse l'avete chiamato così perché sei stato a lavorare con noi in Somalia? Ma lo sai che noi somali non siamo arabi, siamo somali...».

Ebbene l'avviso “Isola d'Arbia (frazione di Siena)” aveva dato luogo, nel nostro passaggio veloce davanti al cartello, alla configurazione “*Isola d'Arabia*” e non era uno scherzo: Cabdalla aveva veramente processato la visione del cartello in questo modo.

Cosa ci dicono d'altro queste storielle, oltre a farci sorridere? Ci dicono molte cose riguardo ai processi mentali implicati in queste espressioni del pensiero; ci dicono che...

Leggiamo le parole non come sequenze di lettere ma come immagini. Le parole sono immagini il cui significato deriva dalla consuetudine a leggerle come immagini-parole, cioè forme grafiche-icone di un sistema di parole e di lingua. Inoltre, per la forma sonora delle parole, come sottolinea Arnaldo Benini, «Riconoscere una parola come tale comporta la coordinazione di vari processi nervosi: analisi delle caratteristiche acustiche, decodificazione fonetica, ricorso ad un dizionario depositato nella memoria, richiamo delle regole di pronuncia, significato e correttezza grammaticale, emotività» (Benini, 2015, p. 29).

Nel processo cognitivo della visione (dalla percezione alla rappresentazione), prima di tutto gli occhi vedono quello che vediamo con il cervello, cioè selezionano i tratti ritenuti in qualche modo pertinenti; ovvero, per dirla con Hans Belting «Gli sguardi sono complici delle immagini. [...] Il nostro sguardo si ritrova – da ogni punto di vista – in “società”, cioè impegnato come sguardo del singolo in un'esperienza collettiva» (Belting, 2008, pp. 5-6 passim).

Ancora: «Percepire non significa estrarre dall'insieme degli stimoli sensoriali i caratteri fondamentali della cosa percepita nella sua oggettività, ma [...] dotare tali caratteri di un

potenziale simbolico in modo che la cosa percepita perda la propria oggettività ed acquisti una significazione ulteriore in relazione alla soggettività di colui che la percepisce» (Lusini, 2001, pp. 11-12).

È solo in seconda battuta, con il passaggio dall'immagine mentale a quella figurativa, che la figura diventa segno e si pone come oggetto agli sguardi di chi compone l'immagine e di chi la guarda. Così in particolare le immagini d'arte si possono interpretare non solo nella loro dimensione figurativa ma anche nella loro dimensione plastica: è questa, per dirla con Massimo Leone in riferimento a Jean Marie Flogg, (Leone, 2019), la "vita segreta delle immagini" che, sebbene nascosta, pure le anima e le offre allo sguardo dello spettatore.

La scena non riduce la realtà ad "impronta" o traccia d'immagine, non ci "illude" rinviando ad una storia precedente o nella falsa pretesa di dare parola alla storia rappresentata ("illusione referenziale", Flogg, 2003, pp. 14 e 17) per produrre l'effetto di senso di realtà, ma la scena "allude" al suo referente esterno che diviene presente con e nello spettatore, grazie a coloro che la guardano e la sanno guardare, cogliendone proprio le implicazioni.

È il caso, ad esempio, del dipinto L'urlo di Edvard Munch (Figura 1): posso anche sentire dentro di me un urlo o provare il sentimento che lo ha provocato o, ancora, immaginare la scena che possa aver fatto da contesto o provocata la sensazione rappresentata.

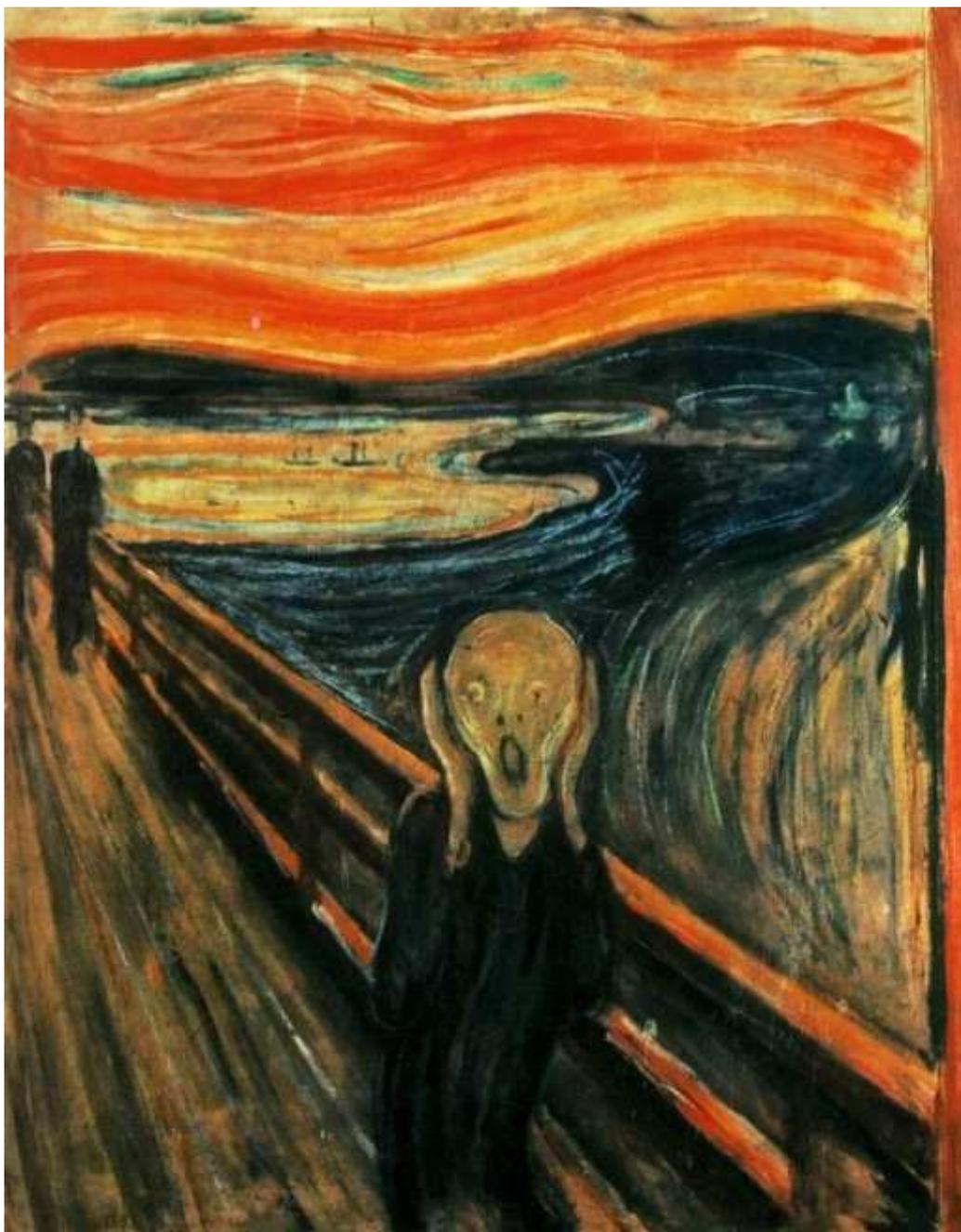


Figura 1. Edvard Munch, L'urlo, 1893. Fonte: <https://it.wikipedia.org/wiki/L%27urlo>

L'immagine, i colori, le linee, il movimento... realizzano una rappresentazione tanto efficace di un sentimento che siamo portati a reagire in empatia con quel che vediamo: possiamo dire che il dipinto "parla anche se è muto" perché la vista attiva le sensazioni che la scena rappresenta, trasferendole ad altro canale percettivo per sinestesia.

È questa l'intenzione dell'artista? Liberarsi nell'urlo e proponendo la scena allo sguardo d'altri? Se cerchiamo poi nella sua memoria, ne troviamo anche un preciso riferimento espresso con queste parole: «Una sera passeggiavo per un sentiero, da una parte stava la città e sotto di me il fiordo (...) Mi fermai e guardai al di là del fiordo, il sole stava tramontando, le nuvole erano tinte di rosso sangue. Sentii un urlo attraversare la natura: mi sembrò quasi di udirlo. Dipinsi questo quadro, dipinsi le nuvole come sangue vero. I colori stavano urlando. Questo è diventato L'urlo» (Wikipedia). In questo senso Munch diceva «Non dipingo quello che vedo ma quello che ho visto».

In sostanza qui la connessione tra la rappresentazione vista (il quadro) e la nostra successiva messa in scena, pur trasferita di canale sensoriale, è di tipo reattivo-emotivo: la connessione è data dal potere di senso dell'arte, anche se cognitivamente possiamo verificare e seguire le tracce di questo processo sinestico elementare.

Ma se, al di là delle "intenzioni" dell'artista, "aderiamo" al dipinto con altri occhi, potremmo vederci anche altro, ad esempio uno spettro che ci vuole mettere paura o che ci mette in guardia da qualcosa, come spirito mitico; oppure un pagliaccio che si prende gioco di noi, e così via. In questa prospettiva entrano in gioco le condizioni soggettive e culturali del nostro sguardo.

È così che il gioco degli sguardi tra visione e rappresentazione, tra artista e spettatore si fa ancor più articolato seguendo il saggio di Elena Zapponi (Zapponi, 2017, pp. 117-118) sulla rappresentazione della Mulatta cubana.

Come scrive Zapponi, il dipinto *La Gitana Tropical* (Figura 2) del pittore cubano Víctor G. Manuel (1929) mette in scena «la mulatta, figura sociale centrale nella cultura dell'isola, anello di congiunzione tra le componenti sociali bianche e nera della società» e «permette di riflettere su narrazioni antagoniste, espressione di uno "stare al gioco" dell'esotico.» Al di là del valore estetico del quadro «la sua fortuna in decenni contemporanei e della sua storia come oggetto d'arte [risiede] nel mercato della produzione culturale cubana, riflessione che si traduce in due precisi aspetti: logiche di autodefinizione dell'identità e pratiche nazionali di patrimonializzazione di un oggetto culturale.»

Inoltre «la fortuna recente dell'oggetto culturale-quadro, ad un secolo dalla sua nascita, osservato attraverso le sue reinterpretazioni permette di leggere processi di "transculturazione" e di "risposta paradossale" a stereotipi culturali dominanti. Il quadro raffigura una donna, che ricorda, per posa e mistero, la Monna Lisa di Leonardo e che viene comunemente definita all'Havana la *Mona Lisa del Caribe* o *Gioconda americana*. Non un'italiana "Monna" rinascimentale ma *La Gitana Tropical*, come annuncia il titolo dell'opera, una "Gitana" dalle origini non chiare, la cui bellezza composta sfida lo stereotipo dell'eroticismo lascivo della mulatta cubana.

In anni recenti, il quadro esce dallo spazio chiuso del *Museo de Bellas Artes* dell'Avana e viene riprodotto, commercializzato e reso icona circolante. Questa trasformazione in oggetto culturale di largo consumo, che valica il circuito dei beni culturali rari ed eccezionali, costituisce una risposta cubana ad esotismi imperanti, una restituzione indigena del miraggio dei Tropici. [...] L'analisi di interpretazioni stereotipate o dissonanti di questa figura tra Cuba e il Vecchio Mondo permette di considerare sguardi primitivisti ma anche ideologie rovesciate e riappropriazioni cubane.»



Figura 2. Víctor García Manuel, La Gitana Tropical, 1929. Fonte: [www.ecured.cu/](http://www.ecured.cu/)

E qui le mie considerazioni sul potere culturale dell'immagine hanno come *desinit* le parole di Jean Baudrillard (2006, p. 34, traduzione mia) sull'*agonia del potere*, dal sorriso – questa volta – amaro ed ironico: «Se in linea con la famosa formula di Marx la storia si produce in primo luogo come un evento autentico, per poi ripetersi come una farsa, si può concepire la modernità come l'avventura iniziale dell'occidente europeo che, convertita in farsa colossale, si ripete su scala planetaria in ogni latitudine verso cui si esportano i valori universali tecnici, economici, politici e religiosi. Questa “carnevalizzazione” è passata attraverso gli stadi storici dell'evangelizzazione, della colonizzazione, della decolonizzazione e della globalizzazione. Ma ciò che non si è soliti apprezzare è che quella egemonia – quel dominio di un ordine mondiale i cui modelli, non soltanto tecnici e militari, ma anche culturali e religiosi, sembrano irresistibili – porta con sé una reversione attraverso la quale quel potere si vede lentamente minato, divorato, “cannibalizzato” dagli stessi individui che carnevalizza.»

### Riferimenti Bibliografici

- Baudrillard, J. (2006). *La agonia del poder*. Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- Belting, H. (2008). Per una iconologia dello sguardo. In R. Coglitore (Ed.), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto* (pp. 5-27). Palermo: Duepunti Edizioni. Reperito in [https://www.academia.edu/21946285/Cultura\\_visuale.\\_Paradigmi\\_a\\_confronto\\_ed.\\_](https://www.academia.edu/21946285/Cultura_visuale._Paradigmi_a_confronto_ed._) (ultimo accesso 13-8-2019).
- Belting, H. (2013). *Antropologia delle immagini*. Roma: Carocci.
- Benini, A. (2015). Come il cervello crea le parole. *Il Sole 24 Ore*, 25 gennaio, 9.
- Burke, P. (2002). *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*. Roma, Carocci.
- Dante, U. (2002). *L'utopia del vero nella arti visive*. Roma, Meltemi.
- Flogg, J. M. (2003). *Forme dell'impronta*. Roma, Meltemi.
- Leone, M. (2019). *La vida secreta de las imágenes*. Reperito in [https://www.academia.edu/40220844/2019\\_-\\_La\\_vida\\_secreta\\_de\\_las\\_im%C3%A1genes\\_-\\_Formas](https://www.academia.edu/40220844/2019_-_La_vida_secreta_de_las_im%C3%A1genes_-_Formas) (ultimo accesso 23-8-2019).
- Lusini, V. (2001). *Per uno studio cognitivo della figurazione*. Siena, Protagon Editori Toscani.
- Lusini, V. (2004). Gli oggetti etnografici tra arte e storia. *L'immaginario postcoloniale e il progetto del Musée du quai Branly a Parigi*. Torino, L'Harmattan Italia.
- Lusini, V. (2013). Destinazione mondo. Forme e politiche dell'alterità nell'arte contemporanea. Verona, Ombre Corte.
- Munch, E. (1893). *L'urlo*. Reperito in <https://it.wikipedia.org/wiki/L%27urlo> (ultimo accesso 23-8-2019).
- Squillacciotti, M. (2000). La parola e l'immagine. *Saggi di antropologia cognitiva*. Siena, Università degli Studi, Laboratorio di Didattica e Antropologia.
- Squillacciotti, M. (2010). *Lezioni di antropologia cognitiva*. Siena, Università degli Studi, Dipartimento di Scienze Politiche, Sociali e Cognitive. Reperito in [https://www.academia.edu/40088818/Lezioni\\_di\\_Antropologia\\_Cognitiva](https://www.academia.edu/40088818/Lezioni_di_Antropologia_Cognitiva) (ultimo accesso 13-8-2019).
- Squillacciotti, M. (Ed.). (2004). LaborArte. *Esperienze di didattica per bambini*. Roma, Meltemi.
- Squillacciotti, M. (Ed.). (2007). Sguardi sui colori. *Arti, comunicazione, linguaggi*. Siena, Protagon editori.
- Tiné, P. (2013). *Il nome della percezione* (Tesi di laurea triennale in antropologia cognitiva, Siena, Italia: Università degli Studi, a. a. 2012-2013).
- Zapponi, E. (2017). Primitivismi rovesciati: rappresentazione della Mulatta cubana. *O Ideário Patrimonial*, 8, 116-138. Reperito in [http://www.cta.ipt.pt/download/OIPDownload/ideario\\_JULHO\\_8.pdf](http://www.cta.ipt.pt/download/OIPDownload/ideario_JULHO_8.pdf) (ultimo accesso 13-8-2017).

**I COLORI DEL SOGNO DI GATSBY: PROPOSTA DI ANALISI SEMIOTICA**  
**THE COLORS OF GATSBY'S DREAM: PROPOSAL FOR SEMIOTIC ANALYSIS**

Recebido a 29 de setembro de 2019

Revisto a 14 de outubro de 2019

Aceite a 30 de outubro de 2019

**Paola Tinè**

Department of Anthropology-School of Social Sciences  
The University of Adelaide-South Australia  
Adelaide 5005 - Australia  
[paola.tine@adelaide.edu.au](mailto:paola.tine@adelaide.edu.au)



### Riassunto

Il romanzo di Fitzgerald *Il Grande Gatsby* è un romanzo modernista che fa i conti con la realtà pur mantenendo una rappresentazione artistica, carica di metafore e di richiami a un mondo irreal e a scenari onirici. Nel presente articolo viene proposta una riflessione semiotica sullo stile di Fitzgerald e sugli espedienti narrativi messi in atto per dare forma al sogno di Gatsby e allo stesso tempo alla tragedia del fallimento dell'amore.

*Parole chiave:* Romanzo Moderno Americano, Metafora, Rappresentazione, Analisi Semiotica.

### Resumo

O romance de Fitzgerald, *O Grande Gatsby*, é um romance modernista que lida com a realidade, mantendo uma representação artística cheia de metáforas e referências a um mundo irreal e a cenários de sonho. Neste artigo, é proposta uma reflexão semiótica sobre o estilo de Fitzgerald e os expedientes narrativos criados para dar forma ao sonho de Gatsby e, ao mesmo tempo, à tragédia do fracasso do amor.

*Palabras-chave:* Romance Americano Moderno, Metáfora, Representação, Análise Semiótica.

### Resumen

La novela de Fitzgerald *The Great Gatsby* es una novela modernista que trata sobre la realidad a la vez que mantiene una representación artística, llena de metáforas y referencias a un mundo irreal y a escenarios de ensueño. En el presente artículo, se propone una reflexión semiótica sobre el estilo de Fitzgerald y sobre los recursos narrativos para dar forma al sueño de Gatsby y, al mismo tiempo, a la tragedia del fracaso del amor.

*Palabras clave:* Novela Americana Moderna, Metáfora, Representación, Análisis Semiótico.

### Abstract

Fitzgerald's novel *The Great Gatsby* is a modernist novel that deals with reality while maintaining an artistic representation, made of metaphors and references to an unreal world and to dream scenarios. The present article offers a semiotic reflection on Fitzgerald's style and on the narrative expedients put in place to give shape to the dream of Gatsby and at the same time to the tragedy of the failure of love.

*Keywords:* Modern American Novel, Metaphor, Representation, Semiotic Analysis.

## 1. Introduzione: La metafora e il sogno nel romanzo di Fitzgerald

Il romanzo di Scott Fitzgerald *Il Grande Gatsby* (2011) è un romanzo modernista che fa i conti con la realtà pur mantenendo una rappresentazione artistica, costituita di metafore e di richiami a un mondo irreali e a scenari onirici. In un'ambientazione tutta realistica, con personaggi più che verosimili, angosciati da problemi materiali, Fitzgerald mette in scena un sogno. Grazie all'uso di metafore e costruzioni simboliche, il sentimento del sogno può essere espresso proprio nell'opera artistica e, soprattutto, nell'opera visiva. Fondamentale base dell'opera artistica è infatti la metafora, come elemento fondante l'impalcatura della letteratura, della poesia e della rappresentazione visiva. A partire da questa prospettiva, la disciplina di analisi semiótica poggia sul presupposto che nell'opera narrativa vi sia una struttura nascosta, una dimensione profonda dei significanti di base, un copione non artistico e più o meno realistico, che viene poi vestito, e in tal modo comunicato attraverso una rappresentazione. A partire dall'analisi del materiale rappresentato, intriso di semiosi, l'analisi semiótica cerca di decodificare un significato nascosto, di profondità superiore rispetto a quello che potrebbe comunicare il linguaggio comune. Di conseguenza, la semiótica può tentare di spiegare l'opera artistica, letteraria o visiva, in quanto è proprio la costruzione di una rappresentazione artistica che in qualche modo adotta il linguaggio culturale di riferimento, che è impregnato di semiosi. In tale articolo viene proposta un'analisi semiótica dei colori utilizzati nel romanzo di Fitzgerald per costruire un dualismo tra il sogno e la tragedia, tra l'illusione dell'amore e il suo fallimento.

## 2. I colori de Il Grande Gatsby

La semiótica dell'arte visiva si occupa di studiare le 'qualità significanti' di un'opera artistica visiva. La disciplina si sviluppa a partire dalle ricerche e alle riflessioni condotte dal semiótico Algirdas Julien Greimas, autore di *Semiótica plastica e semiótica figurativa* (Greimas, 2002). In accordo con le teorie di Greimas, la semiosi di un testo – come di qualunque opera o atto comunicativo dotato di un senso – è data dal sistema culturale di riferimento quale universo condiviso, ma anche da una costruzione propriamente testuale, in cui sussistono significati validi solo nei limiti di uno specifico testo, il quale però, in virtù dell' 'apertura', che è una sua prerogativa, può anche comunicare con altri testi. Conseguenza di ciò è che una specifica costruzione di simboli e significati può viaggiare da un testo all'altro e andare a costituire un nuovo linguaggio significante. Attraverso l'analisi semiótica, testuale, critica, filologica e storica, si costruisce un nuovo 'sistema di senso', che può essere anche estraneo all'intento di un autore, ma che ha l'esito però di arricchire l'anima dell'opera e di consacrarla alla storia. Questo è il caso della mitizzazione de *Il Grande Gatsby*, opera che in un primo momento non ebbe molto successo.

L'autore può rimanere estraneo alle interpretazioni che si fanno della sua opera. Infatti, una volta che questa vede la luce, in un certo senso non è più 'sua' in maniera esclusiva in quanto aperta alla fruizione e interpretazione dei recipienti. Come scrisse Herman Northrop Frye: "probabilmente un fiocco di neve non si rende affatto conto di costituire un cristallo, ma val la pena di studiare il suo comportamento anche se non ci vogliamo occupare dei suoi processi mentali interiori" (Frye, 1969, p. 118). Per dire che nello specifico campo semiótico si può fare a meno di chiedersi cosa pensasse l'autore, osservando del testo le sole strutture semiótiche. Nell'interpretazione di un testo, infatti, possiamo avere approcci diversi, semiótici, culturali, storici, critici, personali, attenti allo stile, e possiamo scegliere di adottare tutti quelli che vogliamo, insieme o separatamente.

Se osserviamo *Il Grande Gatsby* come costruzione artistica, incominciamo con l'indagarne gli aspetti plastici, i colori, le forme, le posizioni e le direzioni dei personaggi e il significato metaforico di questi. Tale significato varia a seconda del sistema di riferimento, del contesto socio-culturale in cui è calato, dei rapporti intra ed extra-testuali. In campo semiotico, i criteri di interpretazione possono divenire, pur nella loro limitatezza, criteri oggettivi, ma non per questo universali. Come già accennato, questi sono relativi a un contesto culturale e soltanto in esso oggettivizzati, poiché fanno riferimento a strutture mentali culturalmente costruite che, riproposte in un'opera, convogliano sensazioni in linea di massima condivise. In tal senso, si può pensare alle strutture plastiche di un'opera, alle opposizioni spaziali, alla prossemica dei personaggi, all'uso dei colori, al codice delle metaforizzazioni. A questi aspetti è poi necessario di volta in volta applicare il filtro della soggettività del fruitore e quello dell'autore, con i loro pensieri ed esperienze di vita, per poi considerare i collegamenti di intertestualità interni ed esterni, ossia il rapporto del testo in questione col resto del mondo letterario o con un preciso contesto letterario di riferimento.

Alla luce di quanto detto, un colore cambia significato a seconda del contesto in cui si trova. Se prendiamo in esempio il giallo e il blu, che sono per eccellenza i colori de *Il Grande Gatsby*, essi di per sé non hanno un significato universale, ma relativo all'opera. Per interpretare l'uso di questi due colori (che hanno un impatto figurativo importante per via della loro ricorrenza nel testo, sebbene si tratti di un testo letterario) possiamo ricontestualizzare il lavoro alla luce del codice semiotico costruito da Fitzgerald attraverso un 'lessico dei colori' creato appositamente per la sua storia, per costruire un sistema interpretativo tutto interno al testo. Ad essere celeste è il giardino di *Gatsby*, in esso si muovono gli invitati come falene nel cielo, che sono d'un giallo luminoso e dorato. Il giardino è azzurro e stellato, e in esso brilla lo champagne, che schizza dalle bottiglie stappate per i brindisi. Abbiamo come un cielo in terra, un Eden stellato pieno di corpi. Scintillanti sono i succhi di arance e limoni offerti agli ospiti, gialla è la macchina dell'autista che va a prendere gli invitati al treno. Persino la musica è definita gialla dall'autore, come i tromboni e i sassofoni dorati, e le luci che illuminano il giardino. Ma la piscina e le fontane devono essere celesti, rendendo ancora più celeste il giardino, d'oro e d'argento sono le cravatte di *Gatsby*, bianca è Daisy. Il giardino di *Gatsby* è paragonato a un parco divertimenti. Infine, più avanti nel testo si fiancheggeranno su strada le due lussuose auto dei due personaggi antagonisti *Gatsby* e Tom, l'una gialla l'altra blu.

Nella tradizione artistica classica medievale, il blu era il simbolo della regalità, attribuito ai sovrani e alle figure sacre (Huizinga, 1995), mentre nel linguaggio amoroso indicava la fedeltà. Il blu sovrano e sacro era solitamente stellato, proprio come un cielo notturno. Il dorato ben si accosta a questa caratteristica regale, insieme all'argentato e al bianco. In *Gatsby* questi stessi colori vengono usati in maniera quasi impropria rispetto a quanto detto. *Gatsby* infatti non è né regale, né sacro. Non sono sacri i suoi invitati, non lo sono le sue feste, non c'è moralità, né virtù nelle loro vite. *Gatsby*, il misterioso proprietario della lussuosa villa, ha origini umili e un passato losco. Si è però circondato di ricchezze, l'oro lo circonda realmente, in maniera materiale, e la fama lo rende simile a un sovrano. Ma nessuno lo ama, ciò che conta per i suoi invitati è solamente la possibilità di fare festa. Alla sua morte *Gatsby* resterà da solo, e nessuno si ricorderà di lui. Le stelle sono necessarie ad illuminare la notte e per potere vedere il cielo, il quale sarebbe invisibile senza di esse. Anche nel caso di *Gatsby*, la luce e la contemplazione divengono elementi inscindibili. *Gatsby* non si è accorto di avere costruito per tutta la vita un sogno su basi fragili: ha cercato di raggiungere un oggetto del desiderio che falsificava con la sua luce brillante l'oscurità dello sfondo su cui si muovevano. Egli si è mosso per tutta la vita in una notte di cui non ha mai compreso la vera essenza e di cui ha sempre visto i soli toni schiariti artificialmente dallo scintillio dell'oro. L'oscurità, al di là delle luci che falsificano la realtà, rappresenta l'essenza della vita, e la sede dei sentimenti eterni. Il blu-azzurro di *Gatsby* è come una notte rischiarata dalle stelle, come

metafora di un'illusione che si è consumata tutta nel sistema falsato dalle ricchezze, in cui un sentimento sincero non può che sfociare nel nulla<sup>1</sup>. Inoltre, il colore blu può rievocare il sangue così come appare attraverso la pelle, e ce lo fa sembrare lontano, trasfigurato. Nel momento della morte – sia nel caso di Myrtle che di Gatsby - il sangue si trasforma da blu in rosso, l'illusione dell'immortalità umana viene rotta, e la realtà dei corpi emerge. Il sacro di Gatsby è il suo amore per Daisy, ma come la vita, non può essere eterno. L'illusione del suo amore per Daisy viene alla fine mostrata: il blu in cui Gatsby viveva è un sogno profano rispetto alla tradizione medievale, eppure è un sogno d'amore sacro, una passione sacralizzata, eternata e obiettivo ultimo della sua esistenza.

Possiamo notare un'opposizione di fondo materiale/spirituale tra le due sfere di colori menzionate. Tale dualismo può illuminarci anche sull'impossibilità del sogno: l'amore sognato da Gatsby è sacro nei suoi intenti, ma poiché a quell'amore può portare solo il denaro, esso non può essere sacro, viene contaminato e alla fine muore. Daisy è bianca, e gialla, è dorata, è la 'ragazza d'oro'. Lei è eterogenea rispetto al sogno di lui, è un oggetto del desiderio inappropriato rispetto agli intenti e alle speranze di Gatsby. Lui è nel sacro, lei è nel materiale. Infatti, l'obiettivo di lui è il sacro, sebbene pensi di poterlo raggiungere solo attraverso il denaro, invece per lei l'obiettivo della vita non è che la ricchezza, ed essendo lei già nel lusso, il suo obiettivo è nullo, non ha sogni, e i suoi occhi sono vaghi e spenti. Tuttavia, quell'oro è necessario per illuminare la notte oscura, sembra quasi che senza un sogno, l'oscurità della vita non possa illuminarsi. Gatsby ricerca a tutti i costi lo sfarzo e la luce, per rischiare l'infinito del vuoto in cui si muove la sua vita di essere umano. Per dare un senso alla sua vita, Gatsby cerca di raggiungere il suo oggetto del desiderio, Daisy. La vorrebbe sublimare, ma lei invece è la ragazza d'oro, è d'oro come le ricchezze necessarie per conquistarla. A lui sono serviti denaro e lusso per raggiungerla, ma quando la raggiunge ci accorgiamo – mentre lui invece sembra cieco fino alla fine – che anche lei è una statua d'oro.

Possiamo suddividere le due sfere di colori finora menzionate in questo modo:

**2.1.** Blu/nero/rosso = come rappresentazione dell' amore sacro, il sogno di Gatsby, l'illusione della giovinezza e dell'immortalità, che viene poi infranta dal rosso del sangue. E' opposta al nero, quell'oscurità che esiste al di là delle stelle e che é camuffata e trasformata in blu dalla luce delle stelle.

**2.2.** Giallo, dorato, argentato, bianco = simboleggiano le ricchezze attraverso cui a Gatsby è possibile realizzare il sogno d'amore e la luce che illumina l'oscurità della notte.

### 3. L'impossibilità dell'amore

Se la costruzione semiotica del romanzo dipinge il sogno e l'illusione di Gatsby nella prima parte del testo, nella seconda metà viene elaborata invece una rappresentazione della tragedia e del fallimento dell'amore. I personaggi del romanzo di Fitzgerald sono pervasi dal senso di fallimento, di sfacelo, di sgretolamento di ogni ideale. Essi sembrano vagare senza tregua, mossi da meri motivi materiali, così come nel romanzo di Hemingway (2006) *The Sun also Rises*. Vediamo sia ne *Il Grande Gatsby* che in *The Sun Also Rises*, l'impossibilità dell'amore, come consapevolezza amara contrapposta al desiderio e alla tensione verso la realizzazione. In Gatsby l'amore è impossibile per la diversità di estrazione sociale tra i due

---

<sup>1</sup> Si veda a questo proposito il testo di Leslie Fiedler, *Amore e morte nel romanzo americano*, Milano: Longanesi, 1983.

protagonisti del rapporto sentimentale, ma anche perché ‘così è la vita’ sembra volerci dire Fitzgerald, perché se qualcuno ha un sogno, quel sogno non facilmente sarà condiviso da un altro, e siccome l’amore si fa in due, le possibilità di riuscita sono poche. Ma il pessimismo di fondo di Fitzgerald va oltre gli ostacoli materiali che si oppongono alla realizzazione del sogno d’amore, oltre il denaro e oltre il diniego dell’amato: se l’amore si concretizzasse veramente, forse non morirebbe? Se finalmente, dopo l’attesa e la sofferenza, vedesse la luce, non avrebbe immediatamente posta di fronte a sé la morte? Come ogni cosa, che nel momento in cui nasce assume su di sé la condanna della fine, forse anche l’amore romantico, potrebbero voler dire Fitzgerald ed Hemingway, non può essere eterno. E non perché le condizioni materiali ne determinino la fine, non perché i protagonisti moriranno, ma perché, finché vivranno, possederanno un sentimento che una volta realizzato sarà pronto a finire. Pensiamo a Jake Burnes e Brett del romanzo di Hemingway, che rappresentano l’altra coppia simbolo dell’amore impossibile dei romanzi americani del ‘900. Il loro amore non è ostacolato da fattori economici, ma fisici. La ferita lasciatagli dalla guerra, come condanna e come segno, impedisce a Jake di mettere in pratica l’amore. L’amore è destinato a rimanere anche qui sublimato, mai raggiunto, mai realizzato, forse anche per un’altra ragione, l’infedeltà di Brett.

La tradizione del romanzo d’amore occidentale ha raramente ammesso tra i grandi classici storie a lieto fine. Nelle tragedie di Shakespeare, l’amore dei protagonisti era ostacolato da cause materiali alle quali non si aggiungeva sostanzialmente una mancanza di virtù degli innamorati. Nel nuovo romanzo modernista americano l’amore è impossibile anche perché è perduta la virtù, o perché forse in realtà non c’è mai stata, e il nuovo romanzo, più attento alla vita vera e alla vera illusione dell’esistenza, vuole forse sottolineare proprio questo. Come ha detto Leslie Fiedler (1983), il romanzo americano non tratta d’amore, ma di morte. Inoltre, il fallimento di Gatsby è stato interpretato spesso nel segno del fallimento del sogno americano. La ‘green light’, la luce verde del faro della casa di Daisy simboleggia tanto il desiderio personale di Gatsby, quanto il sogno americano. Un sogno di libertà, di autonomia, di ricchezza, il sogno di una terra nuova da conquistare e da cui trarre una vita migliore. Non a caso alla fine del libro troviamo una riflessione sui pensieri e le emozioni che dovettero avere i coloni originari di quelle terre. All’origine c’è la capacità di meraviglia, il desiderio verso l’ignoto, tanto in Gatsby quanto nei primi esploratori, poi però il sogno viene meno, svanisce insieme alle origini, mostrando tutta la sua transitorietà. Rimasto attaccato a un passato mitico, Gatsby fallisce, come del resto il sogno americano.

#### **4. La costruzione semiotica della tragedia**

Nella seconda parte del testo, le due auto di Tom e Gatsby si trovano sulla stessa strada, fiancheggiandosi in direzione della città, dove potranno avere una discussione faccia a faccia in un appartamento in città. Gli autisti però si sono scambiati le auto. L’auto di Gatsby, gialla, viene guidata da Tom, e viceversa. Così Gatsby si ritrova a guidare un’auto non sua, al posto di quello che è il marito vero di Daisy. Gatsby sta cavalcando il suo sogno, è a un passo dalla realizzazione di esso, va ad alta velocità, ed ha già accanto Daisy, si ritrova già nel blu del sogno, nel colore ‘artificiale’ della notte. Ma arrivati a destinazione, in città, il progetto fallisce. Daisy si rivela debole e incapace di affermare una posizione a favore del suo amore per Gatsby. Questi viene sopraffatto dalle offese di Tom che non fanno riferimento ad altro che al denaro e all’estrazione sociale. Tom affronta una questione di ‘sangue’ più o meno aristocratico. A suo avviso è su ‘basi biologiche’ che Gatsby è inferiore a tutti loro. Gatsby perde il controllo e si avventa su di lui, suscitando lo sdegno di tutti. I presenti non accettano la perdita di controllo e lui stesso si scusa di quello che ha fatto. In tal senso Gatsby è migliore degli altri, è più ricco, è capace di sentimento, è capace di mettere al primo posto i suoi ideali, di anteporli anche al rigido controllo d’etichetta che invece si dovrebbe addire a un signore, andando oltre la falsità

delle stelle. Riguardo all'uso della violenza, inoltre, sappiamo che proprio Tom è un personaggio molto violento. Ma a differenza di Tom, Gatsby ha una macchia: è di bassa estrazione sociale, e non può concedersi di scomporsi, non ha diritto di farlo.

Il ritorno con le auto rivede i legittimi autisti al volante. Daisy è di nuovo in auto con Gatsby, rimanendo accanto a lui anche questa volta. Ma a guidare stavolta è lei. Proprio lei che era uscita stravolta dall'albergo in città guida adesso la macchina di Gatsby. È lei a guidare la macchina gialla, strumento di realizzazione del sogno, gialla come quella luce che può rendere possibile la contemplazione del cielo blu stellato. Ma lei non ha le competenze<sup>2</sup> per guidare quel sogno, sebbene anche il suo apporto sia necessario. Non basta una persona sola per portare a compimento un progetto duale. Anche Daisy deve avere un ruolo attivo nel progetto. Ma fallisce. Fallisce e va incontro a Myrtle, l'amante di Tom, uccidendola, e generando poi la catena della terribile serie di lutti verso il compimento di una perfetta tragedia. Nello schema proposto qui di seguito, il colore delle auto e il loro significato varia con il variare delle direzioni campagna/città e città/campagna.

Campagna → Città

**4.1.** Auto blu = Gatsby guida l'auto blu di Tom, prende il posto del marito legittimo e si siede accanto a Daisy. Lui guida una macchina che ha il colore dell'illusione, il blu della notte illuminata che è anche il sacro cui aspira, l'amore di Daisy.

**4.2.** Auto gialla = Tom guida l'auto gialla di Gatsby, è fuori dalla sua posizione di marito legittimo.

Città → Campagna

**4.3.** Auto blu = Tom ritorna nella sua auto, ma anche questa volta non ha accanto Daisy. Lei non fa parte di nessun progetto o desiderio nella sua vita, e non è che un orpello nella vita di lui. La sua presenza non è necessaria per illuminare la sua vita.

**4.4.** Auto gialla = Gatsby ha dovuto rinunciare alla sua illusione, ritorna nell'auto gialla e adesso è lei a guidare. Ma lei non ha le competenze, non è capace di portare a termine il loro sogno d'amore. Così incappa in un incidente che deciderà del destino futuro di Gatsby. Lei ha avuto nelle sue mani il potere sulla vita di Gatsby e non ha saputo proteggerlo.

## 5. Conclusione

L'autore del romanzo americano rappresenta il problema dell'amore in modo che la morte –violenta – non sia più la causa della sua fine, che non sia più essa la principale antagonista dei sogni virtuosi, bensì che sia la mancanza stessa di virtù – dovuta alla mancanza di senso della vita e alla consapevolezza amara di questa illusione – a causare la fine dei sogni. Il tema letterario dell'innamoramento rappresenta una sete, una mancanza, un bisogno che va colmato e che non può essere soddisfatto. Nell'analisi semiótica proposta in questo articolo, i

---

<sup>2</sup> Nell'analisi semiótica il termine 'competenze' indica le motivazioni che muovono un personaggio all'interno della storia e di conseguenza la possibilità o meno della riuscita di un obiettivo.

colori utilizzati nel romanzo di Fitzgerald costruiscono un dualismo tra il sogno e la tragedia, tra l'illusione dell'amore e il suo fallimento.

#### Bibliografia di Riferimento

- Cabibbo, P. & Izzo, D. (1985). *Dinamiche Testuali in The Great Gatsby*. Roma, Bulzoni.
- Fiedler, L. A. (1983). *Amore e morte nel romanzo americano*. Milano, Longanesi.
- Fitzgerald, F. S. (2011). *The Great Gatsby*. Venezia, Marsilio.
- Frye, N. (1969). *Anatomia della critica*. Torino, Einaudi.
- Greimas, A. (2002). Semiotica figurativa e semiotica plastica. P. Fabbri & G. Marrone (Eds.), *Semiotica in nuce*. Roma, Meltemi, 196-210.
- Hemingway, E. (2006). *The Sun also Rises*. New York, Scribner.
- Huizinga, J. (1995). *L'autunno del Medioevo*. Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.
- Mazzoni, G. (2011). *Teoria del Romanzo*. Bologna, Il Mulino.
- Stein, G. (2017). *Autobiography of Alice Toklas*. Frankfurt am Main, Musaicum Books.

**LENDAS E MITOS RURAIS E URBANOS DE MOÇAMBIQUE  
(UM MUNDO EM EXTINÇÃO?)**

**RURAL AND URBAN LEGENDS AND MYTHS IN MOZAMBIQUE (AN  
ENDANGERED WORLD?)**

Recebido a 30 de outubro de 2019

Revisto a 15 de novembro de 2019

Aceite a 25 de dezembro de 2019

**Marco Valente**

Licenciado em História pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto;  
Pós-graduado em Arqueologia pela Universidade Fernando Pessoa;  
Mestre em Portugal Islâmico e o Mediterrâneo pela Universidade do Algarve/Campo  
Arqueológico de Mértola  
Membro colaborador do CTA-IPT  
Rua da Sociedade Filarmónica 1º de Dezembro, n.º 59, 7940-140 Cuba, Portugal  
[marcopvalente@gmail.com](mailto:marcopvalente@gmail.com)



### Resumo

Este artigo pretende apresentar uma série de recolhas inéditas, efectuadas entre Janeiro de 2018 e Novembro de 2019 – trabalho que se encontra a ser efectuado em contínuo presentemente. Tenta proporcionar o registo actual de uma série de episódios e figuras lendárias, que ocupam o imaginário dos diversos Povos e Etnias Moçambicanos. Acreditámos que era necessário registar quais os episódios, figuras míticas, locais sagrados, que ainda nos nossos dias se encontram presentes no imaginário comum. Verificamos que nas áreas rurais, o Animismo está profundamente enraizado, complementando as áreas urbanas, onde o desenvolvimento modificou hábitos, mas manteve uma série de mitos urbanos, igualmente com raízes ancestrais. O estudo mais apurado de todas estas recolhas urge ser feito, mas, contudo, também era pertinente esta recolha, pois muitos dos que guardam ainda estas memórias do passado desaparecem, levando para o além-túmulo todas estas figuras e episódios. As novas gerações, fascinadas pelo desenvolvimento tecnológico recente abstraem-se de todos estes mundos tradicionais, figuras e mitos passados, de um modo geral. Estaremos a assistir à morte de deuses e mitos? Ou à sua mera transfiguração decorrente do passar dos tempos?

*Palavras-chave:* Mitos, Lendas, Moçambique, Mundo Rural / Mundo Urbano

### Abstract

This article aims to present a series of unpublished stories, recollections carried out between January 2018 and November 2019 - work that is currently continuously ongoing. It seeks to provide the current record of a series of legendary episodes and figures that occupy the imaginary of the various Mozambican Peoples and Ethnics. We believe it was necessary to record which episodes, sacred places, mythical figures, were still rooted in the common imaginary today. We found that in rural areas, Animism is deeply rooted, complementing urban areas, where development has changed habits, but has retained a series of urban myths, also with ancestral roots. The most accurate study of all these collections needs to be accomplished, but this collection was also urgent, because many of those who still keep these memories of the past die, taking all these figures and episodes to the grave. New generations, fascinated by recent technological development, abstract from all of these traditional worlds, figures and past myths in general. Are we watching the death of gods and myths? Or its mere transfiguration due to the passing of time?

*Keywords:* Myths, Legends, Mozambique, Rural World / Urban World

## 1. Lendas e Mitos Rurais e Urbanos de Moçambique (um Mundo em Extinção?)



Figura 1. Moçambique, montanhas e macutis nas proximidades de Mueda – povoação da Província de Cabo Delgado. Fonte: foto de Marco Valente

“*Moçambique, que palavra tão bonita...*” Assim o dizia uma canção de meados do século XX, que me habituei a escutar. De facto, só vivenciando Moçambique, em todos os seus contextos, lidando com todas as suas gentes e etnias, de Norte a Sul, nos possibilita compreender em toda a sua plenitude a letra desta canção.

Povos que lutam no seu dia-a-dia por uma vida melhor, para si e para todos os seus. Pessoas buscando trabalho, um futuro, dignidade, respeito. Gente humilde, acolhedora, fraterna – sem qualquer tipo de primitivismo romântico envolvido.

Os espaços rurais, onde o Tempo é mais lento, quase inexoravelmente imutável, inserem anciãos que neles habitam, encarnando o papel de guardiães das memórias e tradições.

Nas cidades, grandes aglomerados populacionais, como por exemplo na cidade da Beira, personagens como *Guira*, *Chipowko*, *Anapaches*, não encontram espaço mitológico terrífico para assustar o mais comum dos mortais. Para as Cidades ficam reservados os Mitos Urbanos, como o do Fantasma que pede ou apanha boleia<sup>1</sup> ou o Fantasma do marido que vai comprar um

---

<sup>1</sup> Se bem que esta história do Fantasma que pede boleia encontra raízes ancestrais. E contínuas mutações no contínuo baile e reformulações dos personagens envolvidos. Tal como a história dos “Companheiros de Emaús” apropria-se de uma história de Roma Antiga: Conta-se que um certo *Proculus*, ao viajar numa estrada de Alba Longa em direcção a Roma [todos os caminhos vão dar a Roma], depois dos Romanos terem descoberto que o corpo de *Romulus* [lendário fundador de Roma] tinha desaparecido, este, encontra-o no caminho. *Romulus* explica-lhe então os segredos do Reino (como conquistar e governar o Mundo). *Romulus* ascende então ao Céu

maço de tabaco, abandona a família, não regressando jamais a esta (história comum a Portugal e a tantos *Filhos do Vento* que ficaram para trás devido a circunstâncias da vida, durante o período pós-descolonização.

### 1.1. O Fantasma que apanha boleia



Figura 2. O Fantasma que apanha boleia. Fonte: desenho de Marco Valente

Relativamente ao Fantasma que apanha boleia, uma história é comum a Portugal, nos seus vários relatos, também aqui por Moçambique:

“Era uma vez um senhor, aquilo de passear nas discotecas, sei lá o quê, e conheceu uma moça. Conheceu, passearam, conviveram juntos, levou de boleia para em casa deixar. Deixou-a, emprestou o casaco e disse: «Qualquer dia que eu venho buscar o casaco!» Ela estava com frio. Tirou o casaco dele, deu. Deixou-a em casa, à porta de casa mesmo deixou e o senhor foi-se embora de mota. Quando chegou, resolveu ao outro dia, vou buscar o quê? O meu casaco com aquela moça. Quando chegou, chegou a casa daquela moça, bateu à porta, pediu licença e perguntou o nome daquela moça. Disseram: «Essa moça morreu há muito tempo! Nós estávamos cá com ela!» Disse: «Não! Eu há uns dias atrás estava com ela na discoteca, e eu emprestei o meu casaco a ela, porque estava com frio!» Disse: «Não, ela morreu há muito tempo!» Disse: «Não também, por acaso eu emprestei o meu casaco e está com ela!!!» Disse: «Para você confirmar, vamos ao túmulo dela!» E foram ao túmulo dela e encontraram o casaco pendurado na cruz. É quando ele ficou assustado. A ideia é: «Não dou mais boleia a ninguém<sup>2</sup>!».

---

e Proculus, reconhecendo quem ele era, segue para proclamar o que lhe foi dito – *Proculus* significa *O Proclamador*. Carrier, Richard (2014). *On the Historicity of Jesus*, Sheffield Phoenix Press.

<sup>2</sup> Informante: Margarida de Fátima Shevo Brança, 31 anos, nascida em Marromeu e a residir na Beira. Testemunho recolhido a 2 de Março de 2018 na cidade da Beira. Escutamos histórias similares na nossa juventude supostamente ocorridas no Norte de Portugal. Em Barcelos foi

Voltando ao Mundo Rural, a sua proximidade e interligação à Natureza na sua plenitude (Sol, demais astros e fenómenos astronómicos diversos, árvores, montanhas, rios, rochedos, grutas e outras cavidades) englobam os cenários perfeitos para que as ocorrências de personagens provenientes do mundo mágico, dos medos ancestrais e do desconhecido se possam manifestar.

## 1.2. Guira

Algumas dessas personagens prendem-se com o aparecimento de luzes inexplicáveis (Guira), que as pessoas associam às almas de defuntos, uma vez que os locais privilegiados para a observação desses globos que irradiam luz são os cemitérios. Surgem usualmente depois do sol pôr e a hora privilegiada para tais aparições ocorre usualmente por volta das 03:00 da madrugada.



Figura 3. Guira (luz de alma penada). Fonte: desenho de Marco Valente

“A estória que eu vou contar acerca de Guira, que significa Fantasma, foie m 2007, quando viajei com o meu pai para Machanga, íamos visitar a minha avó, de nome Chaíca, que vive no bairro de Mopangana. Então, numa madrugada eu pedi a ela para me acompanhar, para ir fazer algo necessário. Então, quando saímos para lá para for a, quer dizer, eu vi algo, que parecia fogo a arder. Sim, parecia uma forma humana, mas o que eu estava a ver mais parecia

---

recolhida nos anos 90 do século XX uma história similar In <http://www.lendarium.org/narrative/a-paixão-misteriosa-outra-versao/?category=96> [consultada a 02.03.2018]. Existem, no entanto, um total de 25 versões recolhidas em Portugal, maioritariamente da zona algarvia. No Brasil, existe uma versão da região de Alagoas que já é contada desde há mais de 100 anos: In <http://g1.globo.com/al/alagoas/noticia/2013/11/lenda-da-mulher-da-capa-preta-faz-parte-da-historia-de-cemiterio-em-al.html> [consultada a 02.03.2018]. Existe até um Bloco Carnavalesco inspirado por esta mesma Lenda, onde se homenageia a protagonista da Lenda em si.

uma cabeça, porque o fogo acendia de baixo para cima, de baixo para cima. Tinha várias cores, uma parte que nem amarelo, outra parte que nem Vermelho assim. Eu achei uma coisa normal, só que ela também não me disse nada na hora. Eram umas 23 horas, já iam para as 00 horas. Estava um pouco distante. Era um pouco distante. Então aí eu entrei dentro da casa e a minha avó também me seguiu. E disse: «Viste aquilo que estava a acender?» Eu: «Sim, vi!» [avó]: «Aquilo é guira!» Daí eu fiquei muito assustada, daí que eu fui lhe abraçar e gemia por toda a coisa que me tocasse eu imaginava: «Ai, é agora!» Guira é a mesma coisa que nem Chipoko. Sim, é que é pesado né (?) a gente saber que perdemos alguém para mais tarde aparecer. É muito pesado. É complicado. É que, falando sério, Chipoko para mim já é um espírito mau, é aquela alma que não é recebida lá no céu. É uma alma Perdida, sim. Então é assustador. Por isso que eu tenho muito medo, muito medo mesmo. Mas cá na cidade da Beira hu humm... nao, não, nunca ouvi disso. Huuumm. E desde lá até agora nunca vi esse ditto fogo.”<sup>3</sup>

### 1.3. *N’pogore* (versão “branca” do *Chipoko/Chipokwo* Moçambicano)

Existem mais figurações reservadas ao mundo dos espíritos, visto que as sociedades africanas cultivam esses mitos e vivem sob o seu imaginário ainda hoje. Uma figura representada por um fantasma alto e branco como a luz, povoa ainda nos nossos dias esse imaginário sul-africano (comum à África do Sul e ao Sul de Moçambique, terra da Etnia maioritariamente *Xangana*). Mesmo que apenas em relatos incompletos acerca da sua existência. Reportamos o seguinte testemunho, tal e qual o escutamos e registamos em audio:

“*N’pogore* is something that you see if maybe there’s a Moon. You can’t see if it’s black. You see if the Moon is full and it’s white. That *N’pogore*. It’s a very, very, very long, long, long, long things. You see... If you see them if they’re there, when you came next to them, and then it’s going to spread, to break, it’s broken, because you’re very close to them. And then when you passed (it’s not as similar like a ghost, but that one is very very long and white white white white white white, like a T-shirt, is very white), yeah, so and then if then if it’s broken, when you pass and look them back you can find that again it’s higher again. So it’s very very long that one. That one we call *N’pogore*... Yeah, but I never see them, but people they’re saying that that’s a *N’pogore*, but I don’t know that *N’pogore*, what name what does it mean. I know the name *N’pogore*, that one I know, when we’re growing, they’re telling us about that, the old people.”<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Informante: Eleutéria Cayca Chaniço, 32 anos, natural da província de Sofala e a residir na Beira. Testemunho recolhido a 14 de Fevereiro de 2018 na cidade da Beira. O desenho que acompanha a presente história ilustra o que geralmente assinala uma sepultura cristã e outra muçulmana. Da parte cristã, um prato sobre o qual se coloca um copo translúcido de água são usuais, mas também objectos que eram estimados pelo defunto em vida: o brinquedo favorito de uma criança, os óculos de um adulto, a bengala de um idoso. Já as sepulturas islâmicas são bem mais simples na sua sinalização, recorrendo a pequenos seixos rolados recolhidos num rio e distribuídos aleatoriamente pela superfície e primeira camada de terra ou areia, ou ainda uma pedra aos pés e outra à cabeceira (mais recentemente uma lápide de cimento à cabeceira com inscrições e outra anepígrafa colocada aos pés).

<sup>4</sup> “*N’pogore* é algo que verás talvez se existir uma Lua [cheia]. Não consegues ver se estiver escuro. Vês se a lua estiver cheia e estiver claro. Isso é o *N’pogore*. São coisas muito, muito, muito compridas, compridas, compridas. Verás. Se as vês, se elas estão lá, quando chegas perto delas e depois dissipa-se, parte-se, está partido, porque estás muito perto delas. E então, quando passas (não é tão similar a um fantasma, mas esse é muito comprido e branco, branco, branco,

#### 1.4. *Chipoko / Chipokwo*

Existem algumas similaridades entre as mitologias da África do Sul e do Sul e Centro de Moçambique, pelo que vamos escutando e registando em termos de figuras míticas e lendárias. O *chipoko / chipokwo* é comumente descrito como uma sombra alta e sinistra, que surge na proximidade das árvores e que será uma alma Perdida, geralmente um mau espírito.

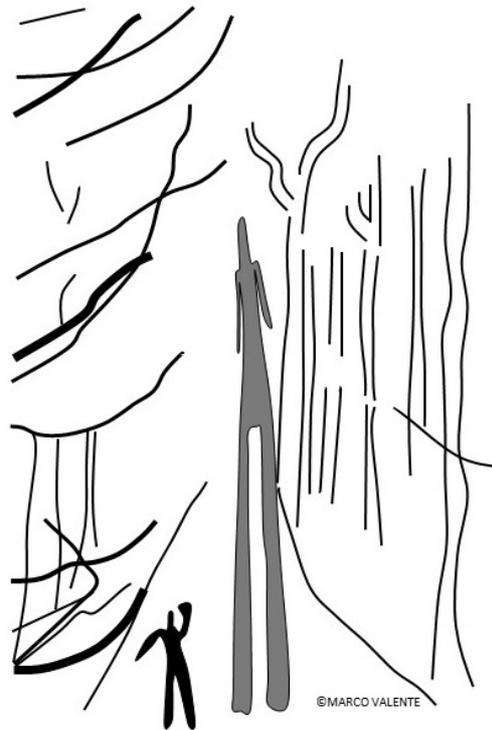


Figura 4. *Chipoko / Chipokwo* (sombra humanóide fantasmagórica). Fonte: desenho de Marco Valente

Os encontros com *Chipoko / Chipokwo*, geralmente não terminam nada bem, para quem tem a infelicidade de os encontrar ao seu caminho. Tal teria sido o caso de um professor, que da luta que teria tido com um *Chipoko / Chipokwo* acabaria por vir a falecer, em resultado de queimaduras fatais:

“É uma história de Muxungue, que sucedeu em Muxungue. É sobre um Professor que vivia lá, que supostamente lutou com um fantasma. Porque eu vivi em Muxungue, no ano de 2009, quando me contaram aquela história sobre um professor que lutou com um fantasma e que no dia seguinte faleceu porque estava com o corpo inchado.

---

branco, branco, branco, como uma T-shirt, é muito branco), sim, assim e depois e depois se está quebrado, quando passas e olhas para trás podes descobrir que novamente está alto novamente. Por isso é muito comprido aquele. Esse chamamos de *N’pogore*... sim, mas eu nunca os vi, mas as pessoas estão a dizer que aquilo é *N’pogore*, mas eu não conheço esse tal de *N’pogore*, o que é que esse nome significa. Conheço o nome *N’pogore*, esse eu conheço, quando estamos a crescer eles contam-nos acerca deles, os mais velhos. [tradução de Marco Valente]. Informante: Thomas Mulaudzi, 44 anos, natural de Limpopo, África do Sul. Testemunho recolhido a 26 de Fevereiro de 2018 num voo para Maputo.

Então a história é assim: O Professor tinha duas esposas, sim, então num dia antes dele, quando ele saía da escola ele levou o filho da segunda esposa que ia passear com ele para a primeira casa, onde havia a primeira esposa que ele havia casado. Então, quando lá chegaram, na noite antes de dormir, o filho chorava muito precisando da mãe, então quando ele percebeu que o filho não poderia calar-se nem por alguma coisa, ele levou o filho para ir devolver à mãe, na mesma noite, porque o filho chorava muito, chorava muito, então ele achou que fosse febre.

Quando levava o filho (era tempo de Inverno, tempo de frio, no mês de Junho, Julho, mais ou menos), então, quando ele levava o filho para a mãe, na mesma noite, ao longo da Estrada ele parou numa árvore para cumprimentar um senhor, supostamente um senhor que não conseguia ver nem a cara, ele só via uma sombra, sim. Então ele parou antes de passar, essa silhueta estava debaixo de uma árvore, quando ele parou para cumprimentar a primeira vez não respondeu, ele voltou a cumprimentar a segunda vez para confirmar se a pessoa ouviu ou não e não respondeu. Quando voltou a cumprimentar a Terceira vez então ele zangou-se pensando que era falta de respeito da parte da silhueta e deu uma porrada. Então acabaram brigando, lutando<sup>5</sup> e apercebendo-se que não conseguirá vencer aquela silhueta ele fugiu. Mas, no dia seguinte ele ficou com o corpo inchado. Quando a esposa perguntou o que havia acontecido ele contou isto tudo que eu acabei de falar.

Então nem Hospital, nem Curandeiro não conseguiram resolver aquilo porque ele antes mesmo de ir no Hospital faleceu, porque ele estava com o corpo todo inchado. Mas a esposa é que ficou com a história porque o marido antes de falecer contou o que havia acontecido<sup>6</sup>.

### 1.5. *Anapaches e Tokoloshe*

Existem algumas criaturas que apresentam similitudes descritivas com outras latitudes geográficas. Uma delas são os *Anapaches*<sup>7</sup>, espécie de versão maléfica dos *Leprechauns* irlandeses. Quando uma pessoa quer ter mais dinheiro dirige-se a um curandeiro e compra as

---

<sup>5</sup> Também em Portugal, algumas versões da “Luz da Caniceira” se assemelham a este relato, como a seguinte: “Conta-se que, na Herdade de Palma, um homem andava a cavalgar quando viu a luz. Atemorizado, praguejou contra o fenómeno. De imediato o cavaleiro terá sentido uma bofetada que lhe deixou na cara a marca de uma queimadura.” [www.cm-alcacerdosal.pt/pt/municipio/concelho/patrimonio-etnografico/lendas/lenda-da-luz-da-caniceira/](http://www.cm-alcacerdosal.pt/pt/municipio/concelho/patrimonio-etnografico/lendas/lenda-da-luz-da-caniceira/) [consultada a 25.11.2018].

<sup>6</sup> Informante: José Carlitos, 19 anos, natural da Beira, província de Sofala e a residir em Mangunde. Testemunho recolhido a 8 de Fevereiro de 2018 em Mangunde. A história passou-se por ouvir dizer.

<sup>7</sup> Os *Anapaches* supostamente são criados pelo curandeiro desde tenra idade, crianças normais que o curandeiro impede de crescerem normalmente. Quando o curandeiro vende o casal de *Anapaches* dá uma bebida, uma droga, ao comprador, como forma de criar um laço entre o dono e os *Anapaches*. Na casa do dono, existirá um compartimento onde este (e apenas a sua esposa) poderão entrar, mais ninguém estará autorizado a o fazer. Se alguém entrar que não os donos dos *Anapaches*, estes (donos) poderão enlouquecer ou ficar pobres. Os *Anapaches* alimentam-se de sangue humano, que obtêm geralmente de uma das seguintes formas: ou por sangue que os donos lhes levam ou ao ter relações sexuais com os seus donos, sugando o sangue de ambos (geralmente tal acontecendo mais com a mulher do casal). O curandeiro quando vende os *Anapaches* dá uma série de instruções ao dono acerca do que pode ou não pode fazer. Geralmente é-lhe dito que, se sacrificar alguém da própria família, mais dinheiro irá receber por tal sacrifício. E que quão mais próxima a pessoa sacrificada for, mais dinheiro irá receber por essa prova de lealdade para com os seus *Anapaches*.

ditas criaturas. Deverá sempre adquirir um casal. Enquanto os possuir e bem tratar será sempre rico e próspero.

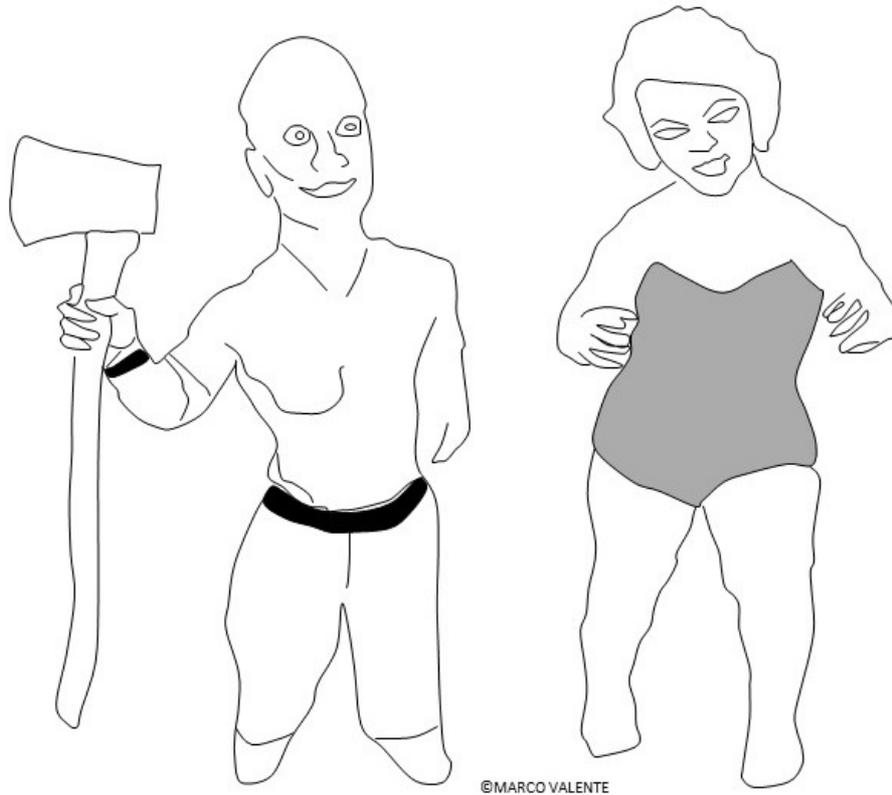


Figura 5. Casal maléfico de Anapaches. Fonte: desenho de Marco Valente

Várias são as histórias relacionadas com estas criaturas, na maioria efectuando acções maléficas, como reza a seguinte versão:

“Reza a Lenda que os Anapaches são um ser místico, que possui certos poderes. Então, tu tendo... se tu possuis um Anapache vais ganhar uma riqueza inexplicável, né? Então, Anapaches são uns seres que se diz que são... pequeninos!!! Pequeninos!!! Que também podem ficar invisíveis, né? Eles também podem entrar em bancos e roubar dinheiro. Roubam dinheiro mas... não é um dinheiro que tu vais... vais dizer que... foi roubado. Tu dizes que: «Eh pá! Eh pá, eu perdi esse dinheiro.» Nem sabes explicar como é que perdeste o dinheiro. Às vezes tens o dinheiro no bolso, né? E, esse mesmo dinheiro desaparece. E tu não sabes como gastaste ou como usaste. Às vezes usas de uma forma inexplicável. Às vezes também está no bolso esse dinheiro e perde-se, mas é porque alguém tá a te tirar esse dinheiro e tu não sabes.

Então a Lenda diz que eles compram-se com os curandeiros, adquirem-se por certo preço, então eles são um ser que come muito. Ficam trancados num quarto. Se tu ou outra pessoa de tua casa, ou teus filhos for abrir esse sítio que eles estão, eles podem perder a vida.

Esse Anapache só tu é que podes lidar com eles, porque ele te pertence só a ti, ele te pertence só a ti. E comem muito mulher não sabe, só tu é que sabes. Ela só sente que alguma coisa está a acontecer. Só o dono do Anapache é que vê, é que sabe que aquilo tá a acontecer.”<sup>8</sup>

Poucas são as histórias em que não se escuta que se efectuam estas ditas acções maléficas, tais como a seguinte:

“Esses Anapaches também dizem que tem uns Anapaches que é do bem. Mas tu tens que ter muita sorte. Porque eles vivem na selva, porque é um ser normal. E se tu estás no mato. E há um caso de Quelimane que chamam esse senhor do mais rico de Quelimane. Tipo ele tava na mata, era caçador. Além de caçador tinha pequenos negócios, né?, camião. Só que ele teve sorte de deparar-se com Anapache. Só que o Anapache quando ele encontrou, ele não temeu, não teve medo. O Anapache levou-lhe, ele **seguiu**, foi... então ele apresentou-lhe a casa onde moravam. Tipo quando apresentam-lhe a casa onde moravam eles serviram-lhe a comida e a comida deles é feia, é tipo... uma comida que qualquer pessoa pode estranhar. Então esse senhor de Quelimane não estranhou a comida. Ele comeu, conversou com eles e tal. Ao ir embora, por ele também ser boa pessoa, o Anapache entregou-lhe um pó né, um pó mágico. Que dizia que: «Espalha em tudo o que é teu negócio, vais espalhar esse pó em tudo o que é fonte de renda para ti.» Então o senhor volta, espalhou nos camiões, nos bolinhos que a mulher vendia, que etc... etc... então tudo o que ele espalhou, aquilo foi como uma benção. Quando é um caso assim tu não perdes essa riqueza, essa riqueza vai de geração em geração, vai-se multiplicando porque é uma coisa de Deus. Tipo Deus deu, né? Mas quando é um caso de tu comprares no Curandeiro, praticamente estás a obrigar ele a te ajudar, e aquilo tem um prazo. E às vezes também tem umas certas obrigações, às vezes tu és tão rico, mas tu não podes comer bem na tua casa. Tá a ver?

Às vezes tens que matar uma pessoa, tipo para poder manter aquele, para o Anapache comer para poder ficar mais, mais forte né? E ganhas mais tempo, quando tu matas uma pessoa muito querida, quanto mais querida for a pessoa mais anos de riqueza tu tens. Tá a ver? E às vezes tu não podes comer muito bem. Tipo há regras né?

És tão rico, tens carros, tens milhões, tens uma vida de ostentação. Mas na tua casa quem come bem são os teus filhos, tu tens que sacrificar, tens que comer shima, peixe seco, aquela comida de pobre. Cacana. E às vezes és obrigado a não vestires bem também, seres uma pessoa que veste mal. Então aquilo é uma certa droga que eles dão para que tu tenhas essa vida. Essa é mais ou menos a história que eu sei, sobre os Anapaches.”<sup>9</sup>

Algumas das histórias relatadas em Moçambique (Sul e Centro) relacionadas com os *Anapaches*, quando contadas na África do Sul, estes seres míticos assumem uma outra designação, a de *Tokoloshe*, descrevendo criaturas similares aos *Incubus* e *Sucubus*<sup>10</sup> das mitologias europeias.

---

<sup>8</sup> Informante: Richaad Mahomed, 25 anos, natural da cidade da Beira, Província de Sofala. Testemunho recolhido a 30 de Abril de 2018 na cidade da Beira.

<sup>9</sup> *Idem*.

<sup>10</sup> *Incubus* (latim *incubare*) é um demónio com forma masculina que invade os sonhos de pessoas fragilizadas emocionalmente, para ter relações sexuais com estas. Drena a energia das vítimas e deixa-as vivas para continuar a alimentar-se das mesmas quando estas voltarem a cair no mundo dos sonhos. *Sucubus* (latim *succubus*) é um demónio de aparência feminina, que

E de vez em quando até pede a tua mulher, para ele andar com a tua mulher. Às vezes, à noite, ele vem e traz a tua mulher. Tu é que sabes, mas a tua

“The two difference of Tokoloshe. Some of them they come to sleep with my wife or your wife, or something. They choose one, they choose one, maybe one girl into that family to go and clean the house every day and in the morning and to give them something to eat like the blood.

Sometimes you can kill the cattle (the sheep, the goats or the cow), yeah, but most of them they need the blood for the human being. And then, if you can't do like that, She come to be worried, and then She can kill you, or She can kill anyone from the family [if you don't feed her].”<sup>11</sup>



Figura 6. *Sucubus* Africana. Fonte: desenho de Marco Valente

---

realiza o mesmo tipo de acções de um *Incubus*, com os homens, colectando o seu esperma para engravidar a si mesma ou outras *Sucubus*. Podem viver aproximadamente 750 anos.

<sup>11</sup> “As duas diferenças entre Tokoloshe. Alguns deles vêm para dormir com a minha ou a tua mulher, ou alguém. Eles escolhem um, escolhem um, talvez uma rapariga daquela família para ir e limpar a casa todos os dias e de manhã dar-lhes algo a comer como o sangue. Por vezes, podes matar o gado (ovelhas, cabras ou vacas), yeah, mas na maioria das vezes eles precisam de sangue de ser humano. E depois, se conseguires fazer assim, ela vem a ficar preocupada, e depois ela pode matar-te, ou pode matar alguém da tua família [se não a alimentares]. (tradução de Marco Valente). Informante: Thomas Mulaudzi, 44 anos, natural de Limpopo, África do Sul. Testemunho recolhido a 26 de Fevereiro de 2018, num voo para Maputo.

### 1.6. *Djin/ Jeny/ Geny*

Os Génios da Lâmpada dos filmes (e contos, ou baseados em contos infantis) são apresentados geralmente como criaturas benéficas, sempre dispostas a realizar os desejos dos seus donos. Essa transformação ocorreu no início do século XVIII, quando Antoine Galland traduziu erradamente a palavra Jinni para Geni. Os Djinn são demónios com cerca de 4.500 anos. De acordo com o Corão, Deus criou os Djinn a partir do “fogo de um vento flamejante”. Só muito tempo mais tarde é que os humanos teriam sido criados a partir da lama e do barro. A raça dos Djinn está plena de demónios e espíritos, cada qual com o seu lugar no Pandemónio. Existem os Shaitan (origem da palavra Satã), Nasnas, Ghuls, Ifrit e Marid. Marid são os que conhecemos usualmente presos em garrafas e são os mais poderosos e maléficos de todos os Djinn. Daí a ironia da representação, por exemplo, no filme da Disney acerca de Aladino, de um génio da lâmpada com boa índole<sup>12</sup>.



Figura 7. *Djinn*. Fonte: desenho de Marco Valente

“Aqui na zona de Senga, concretamente, há pessoas possuídas por alguns Espíritos Maus, que eles chamam de Djinn. Quando essas pessoas se apercebem que têm esse Espírito Mau, recorrem a determinadas figuras que conseguem atenuar ou retirar o mesmo Espírito, designados como *Fungi*. São os Guardiães, ou os Professores, ou os que dominam aquela área dos Espíritos Maus. E quando alguma pessoa se apercebe que tem algum Espírito Mau, um Mau Djinn, no processo de tratamento, fazem-se algumas cerimónias, uma espécie de Dança /

<sup>12</sup> Para o povo *Mende*, da Serra Leoa, *genii* consistem em espíritos que ocasionalmente tentam possuir homens vivos, e só usando magia os podem combater. Para povos islamizados os *Djinn* são por vezes associados às *Sucubus*.

Canto, acompanhado de algumas comidas e alguma celebração. E também sem deixar de lado algumas coisas que eles usam para que a cerimónia decorra bem, como alguns incensos (como o *Lubani*) e outros produtos necessários para a retirada dos Espíritos Maus.”<sup>13</sup>

## 1.7. Figuras míticas

### 1.7.1. Saidi Rahman e Fátima sua esposa (Sepulturas Sagradas e Arte Rupestre)

A influência do Islão Shiita, devido aos contactos estabelecidos desde há mais de um milénio com Shiraz e os seus míticos 7 Príncipes é lendária, mas pode ser observada num grande número de locais, espalhados ao longo de toda a Costa Este Africana de Moçambique (assim como Tânzania, etc...). Em Barada (Nova Sofala), existe um local sagrado mais conhecido pelos Homens com quem fomos entabulando conversações. Mas para as Mulheres, dois locais sagrados mais se destacam, um deles, muito certamente com raízes milenares. Mas vamos por partes:

#### 1.7.1.1. Túmulo de Saidi Rahman

As histórias relacionadas com Saidi Rahman e sua esposa Fátima, povoam o imaginário dos habitantes de Nova Sofala. Cinquenta anos (1555) após a chegada e estabelecimento dos Portugueses na Feitoria / Fortaleza de S. Caetano de Sofala (1505), que tinha posto em causa o monopólio comercial islâmico nestas latitudes, parece-nos ter sido criado o Mito do “Mwenhe Mukuro” (“Grande Muçulmano”). Apresenta-se-nos como uma tentativa tomada desde essa altura, de reclamação do direito de posse (do comércio da zona) através da criação de um mito religioso – acção igualmente comum ao Cristianismo, em relação a precedentes religiões, ditas “pagãs”, por aqueles e sua apropriação através da “santificação” de locais sagrados ou de importância / relevância económica aquando do início do seu processo de mitificação.

---

<sup>13</sup> Informante: Fabião Constantino, aproximadamente 38 anos, natural da aldeia de Senga, Província de Cabo Delgado. Testemunho recolhido a 21 de Fevereiro de 2018 nas proximidades de Senga (tradução de Falume Dade, 28 anos, natural de Pemba, Província de Cabo Delgado).



Figura 2. Santuário do “Mwenhe Mukuro”. Fonte: foto de Marco Valente

*Mwenhe Mukuro* é um local de oração, e não apenas para as comunidades muçulmanas de feição xiita, mas também para as comunidades que seguem diversas outras religiões e credos mais tradicionais locais, com uma clara influência do Animismo.

Existem diversas lendas (que temos vindo a coligir) dignas das Histórias de *Sherazade* das “Mil e uma Noites”. Existe uma em particular relacionada com as ossadas humanas que teriam sido encontradas nuns rochedos junto à praia:

“Durante 3 noites seguidas, alguns muçulmanos que habitavam nas rdondezas da praia de Sofala, tiveram o mesmo sonho, de que deveriam ir à praia, dirigir-se a um local em particular, onde encontrariam algo de imensa importância.

Não foram na primeira noite, não dando importância ao sonho, não foram na segunda noite, mas na terceira noite, depois de alguns deles debaterem acerca do sonho similar, resolveram deslocar-se à praia.

Num local, junto às rochas, encontraram algumas ossadas pertencentes a um ser humano. Concordaram imediatamente – após uma série de prodígios – que seriam as ossadas de um Homem Sagrado. Seriam os restos mortais de Saidi Rahman, antigo descendente dos Príncipes de Shiraz (os *Shirazi* dos quais muitos muçulmanos na costa Este de África afirmam ser descendentes directos, por forma a reclamar o seu direito de governação, ainda nos nossos dias).

Naquele mesmo local edificaram uma pequena casa / santuário e, desde então, é o local onde os peregrinos de diversas confissões religiosas, se dirigem, para agradecer por milagres concedidos, ou pedir pela concessão de novos milagres.”



Figura 3. Santuário do “Mwenhe Mukuro” – visita dos alunos da Missão de Estaquinha.  
Fonte: foto de Esmabama NGO

Este Santuário ameaça ruir (à semelhança do sucedido à Fortaleza de S. Caetano de Sofala), devido à constante aproximação das águas do Índico, que já invadem o espaço de um muro rudimentar construído para a sua protecção. Apresentamos um Projecto a várias entidades que procurava a resolução desta situação, entre outros aspectos. Infelizmente as respostas várias foram sempre pela negativa – e assim se irá perder talvez para sempre este local de interesse Patrimonial ímpar<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> “Um sítio arqueológico é um acumulador de valores: tem a ver com a memória, com o colectivo (...) com a observação directa do que resistiu à erosão e, portanto, deixa entrever a eternidade; com a melancolia da perda (...)” (Jorge, 2003, p. 162).



*Figura 4.* Alunos a alimentar os Guardiões do Santuário do Mwenhe Mukuro. Fonte: foto de Esmabama NGO

Os pequenos macaquinhos que habitam o local do Santuário, são vistos pelos habitantes locais como a Reencarnação dos seus antepassados, que mantêm assim uma vigilância aos restos mortais de Saidi Rahman. É mandatória a sua alimentação, como sinal de respeito pela sua tarefa Sagrada. Por forma a visitar o local os Líderes religiosos terão sempre de ser contactados previamente, para que possam fazer as cerimónias de apaziguamento dos deuses que mantêm a vigilância deste local sagrado.

#### ***1.7.1.2. Nhanhibui ou a Pedra de Fátima***

Não muito longe deste local, algumas centenas de metros mais para Norte, existe um afloramento calcáreo sagrado. É conhecido mais pelas Mulheres desta zona e locais

limítrofes<sup>15</sup>. É utilizado como local de oração pelas mesmas, que a ele se deslocam para pedir para terem um bom casamento, para engravidarem ou para que a sua gravidez corra bem.

Neste, podemos observar um podomorfo acompanhado de uma pequena covinha, onde poderão colocar algumas libações, quando efectuam as suas orações privadas neste local.



Figura 8. Gravura Rupestre inédita de Nhanhibui, ou Pedra de Fátima. Fonte: desenho e foto de Marco Valente

Um local de culto ancestral, apropriado assim por uma religião que adveio posteriormente, à semelhança de tantos outros locais com Arte Rupestre espalhados pelo Mundo. Dizem os locais, numa versão por nós escutada, que a pegada que aí podemos observar se trata da pegada de Fátima, a esposa de Saidi Rahman, que queria partir do local onde estaria enterrada, para se encontrar com o seu Amado Esposo.

### 1.7.2. A Raça dos Gigantes Antepassados Ancestrais

No Norte de Moçambique – à semelhança do sucedido com as gravuras rupestres de Nhanhibui –, existirão alguns podomorfos gravados em rochas em praias ou mesmo num rochedo no meio do mar, visível apenas durante a maré baixa. Estes são explicadas pelos povos locais, como prova da passagem da raça de Gigantes Ancestrais que se encontram descritos nos textos do Corão. E que estes mesmos locais consideram como seus antepassados directos.

<sup>15</sup> “As linguagens populares, os provérbios, os mitos, os contos e as lendas em cada contexto refletem e reforçam o pertencimento e a construção dos seres feminino e masculino (...) identidades e responsabilidades diferenciadas” (Braço, 2014, p. 260).



*Figura 9. Gigante Ancestral. Fonte: desenho de Marco Valente*

“Na ilha de Muamize, existem as marcas de pés gravados na rocha, de um homem alto, grande, enorme. Existe um povoado antigo onde já ninguém vive – tem pessoas que lá se dirigem uma vez por ano, apenas Homens. Alguns vão rezar e outros apenas para visitar. Mostrar que existiam antepassados daquele tamanho. O pé estará gravado numa rocha junto à praia. O Líder e o Secretário de Senga vão lá no Dia dos Heróis Moçambicanos, efectuar algumas rezas / cerimónias / pedidos (3 de Fevereiro).

Na ilha de Kilamibi, existe a gravura de um pé grande e as cavernas nas rochas, onde as pessoas viviam. Estão trancadas com ferros e ninguém lá pode ir. Diziam que as pessoas eram muito altas, esses antepassados.

Em Mbuizi, a cerca de 37km da Vila de Palma, existe igualmente um pé gravado numa rocha. Ao lado desta rocha está um arbusto que nunca murcha. As pessoas costumavam por curiosidade ir visitar e fazer pedidos.

Por último, em Palma Sede, existe um rochedo no meio do mar, igualmente com um pé gravado. Esse pé gravado seria uma marca dos antepassados que seriam altos. Apenas é acessível durante a maré baixa. Existem uns baixos perto desse rochedo, onde estarão depositadas 3 arcas com tesouros. Os chineses terão tentado lá ir, mas nem eles teriam conseguido recuperar esses tesouros.”<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Informante: Costa Carlos Gomes, 25 anos, nascido em Mueda, habitante de Senga, Província de Cabo Delgado. Testemunho recolhido a 31 de Julho de 2019.

### 1.7.3. Gungunhana e *Mahambaetu / Mahambaeti*



Figura 10. Gungunhana – Monarca do Reino / Império de Gaza. Fonte: desenho de Marco Valente

Em algumas grutas sagradas, localizadas em Grudja (perto do Rio Búzi), surgem marcas de pés e/ou mãos humanas, de acordo com as palavras dos nossos entrevistados. As ditas são associadas a algumas figuras míticas, como a do Boxeur *Mahambaetu / Mahambaeti*<sup>17</sup> ou ainda de Gungunhana.

Gungunhana, certamente não o autor de tais gravuras, ocupa um lugar de destaque para os Moçambicanos, por isso a sua figura mítica é não raras vezes associada a locais com representações de arte rupestre milenares. Mas ainda carecem de mais estudos e deslocações ao local para averiguar o que existe de facto e registar as lendas e contos associados às mesmas.

O que está ao nosso alcance fazer para salvaguardar estas tradições orais<sup>18</sup>:

---

<sup>17</sup> Boxeur Moçambicano, aqueles cujos contos descrevem como uma espécie de Mohamed Ali (Cassius Clay) para o seu próprio povo, os N'Daus. Ele era aquele que poderia lutar contra homens brancos no ringue e ... vencer! O seu nome pode derivar da palavra em dialecto N'Dau Mahambavheto - aquele que acorda cedo, sem medo do nevoeiro matinal.

<sup>18</sup> Concorremos a diversos projectos de recolha, inventariação, estudo e publicação de lendas associadas a sítios de interesse patrimonial. Apenas para citar alguns: Bolsa da National Geographic para o estudo das manifestações de Arte Rupestre do Centro de Moçambique e Lendas a estas associadas (assim como aplicação de novas tecnologias a estes locais) – Projecto não aprovado. Projecto a concurso pela União Europeia pela Universidade de Patras (Grécia), em stand-by, nos campos do teatro e literatura (para crianças e adultos) e da recolha da tradição oral.

**1.7.3.1.** Recolher atentamente, inventariando todas as histórias dignas dessa mesma recolha;

**1.7.3.2.** Publicar e divulgar pelo maior número de pessoas possível;

**1.7.3.3.** Inserir estes relatos em Projectos de Recolha e Protecção Patrimonial Material e Imaterial, com valências multifacetadas, por forma a passarem a figurar como partes inalienáveis da Identidade Humana.

Irá suceder a estas tradições o mesmo que sucedeu à imagem / memória dos Portugueses retidas pelo comum dos Moçambicanos, na faixa entre os 20/30/40 anos de idade, do completo desaparecimento (*damnatio memoriae*) do ex-colonizador da imagética geral?<sup>19</sup> Tanto que, quem me vê chegar, enquanto branco, dirige-se a mim geralmente em Inglês<sup>20</sup>, crendo que o sou [Inglês] ou *Afrikaan*.

Em relação aos Portugueses, a imagem que ficou (pelo que temos escutado de Norte a Sul) é escassa e distante ou ausente. Citamos então 3 testemunhos em seguida, do Norte, Centro e Sul de Moçambique:

“A recordação [dos Portugueses] que trago é positiva. Porque até à saída dos Portugueses, todas as cidades que nós temos é herança da Cultura Portuguesa e pouco se tem alterado até então. Isto foi tudo mudado (nomes das ruas, localidades) quando houve a Independência, mas os mais velhos continuam a considerar os nomes antigos. Muitos deles guardam os escudos (notas e moedas), como uma memória que eles guardam desse tempo. Até mesmo a civilização que eles guardam é a civilização Portuguesa e contestam a civilização actual. A minha avó ainda guarda algumas notas e moedas de escudo e não as dá a ninguém por nada deste mundo, são como relíquias. Porto Amélia, a parte mais velha, agora Pemba, outrora era conhecida como Gerónimo Romero, que é conhecida como a Cidade Baixa, a zona das lojas, a zona do Porto de Pemba. Mas os mais antigos ainda a conhecem como Gerónimo Romero.”<sup>21</sup>

“Dos Portugueses pouco ficou na memória. Uma parte que está dos Portugueses são algumas casas que tinham algumas lojas, que estão agora em ruínas. Também falam de algumas

---

<sup>19</sup> Dos cenários que temos observado maioritariamente pelo Norte (influência da Tanzânia) e pelo Centro (influência menos perceptível do Zimbábue), a ligação à Commonwealth já trouxe o apagar de muitas memórias. Verificamos inclusive uma certa animosidade pelo ex-colono Português em detrimento do Inglês em múltiplos comentários pela zona Centro. Revivalismos genéticos de antigas revanches, pelo sucedido a Gungunhana e ao Império de Gaza? Cremos que, meramente o apagar de uma memória recente dolorosa, de uma guerra colonial, sucedida por uma guerra civil. Três décadas sucessivas de conflitos armados. Também esses conflitos bélicos sucessivos trouxeram os seus fantasmas e relatos de combates que se escutam mas não se vêem, escutados em diversas latitudes. Também anteriormente, em época colonial, a narrativa “era a narrativa legitimadora do domínio (...) europeu.” (Jorge, 2003, p. 129).

<sup>20</sup> Por forma a não ferir susceptibilidades respondo e entabulo conversação em Inglês, com o meu interlocutor momentâneo.

<sup>21</sup> Informante: Zulficar Ysufu, 33 anos, natural de Pemba, Província de Cabo Delgado. Testemunho recolhido a 21 de Janeiro de 2018, nas proximidades de Senga.

marcações. Os Portugueses deixaram algumas marcações, com blocos de cimento e alguns carris, mas essa linha férrea nunca chegou a ser feita.”<sup>22</sup>



*Figura 5. Audiência com o Régulo de Mangunde, Marcheta Macacho (pai do falecido Afonso Dlakhama), seus Chefes e Sagutas. Fonte: foto de Marco Valente*

“A ideia que tem dos Portugueses é boa, acreditando que se tudo [descolonização] tivesse ocorrido de outra forma teria sido melhor para todos. [Em termos utópicos talvez] crê que os serviços de um modo geral funcionassem melhor, pois a ideia que tem e que é partilhada por outros é a de que os Portugueses são muito bons em termos administrativos [que o seu futuro seja como o seu nome, Feliz].”<sup>23</sup>

Urge registar todas estas lendas, mitos, contos, por forma a poder dar a conhecer aos “outros” numa perspectiva global, todos estes pequenos universos que se vão auto-preservando

<sup>22</sup> Informantes: Régulo de Mangunde – Marcheta Macacho Dhlakama; Calisto Manuel Samuel (Chefe da zona D’Jambe do Regulado de Mangunde) e Afonso Albino Tivango (Saguta do Chefe Calisto). Testemunho escutado e registado em áudio a 2 de Fevereiro de 2018, durante audiência prévia concedida antes da reunião entre o Régulo, Chefes e Sagutas de Mangunde. Agradecemos ao Sr. Inácio Filipe, Gestor da Missão de Mangunde, pela tradução.

<sup>23</sup> Informante: Félix Felizardo, entrevistado em táxi, perto do Aeroporto de Maputo, a 8 de Janeiro de 2018.

e adaptando à constante mutação das realidades temporais. Para melhor compreender quem é este “outro” que afinal não é assim tão diverso do “eu mesmo”<sup>24</sup>.

Em jeito de conclusão poderemos afirmar que o folclore Moçambicano é extremamente rico, quer em termos de personagens, como de riqueza narrativa. A descoberta de novas histórias ou diferentes versões de uma mesma história ocorre quase que diariamente<sup>25</sup>. Uma das ideias futuramente, face à dimensão da tarefa, será a de publicar num ou em diversos livros, as histórias recolhidas, seleccionadas, comentadas, analisadas e comparadas com outras partes do globo e os trabalhos efectuados recentemente por diversos colegas.

Existem mais algumas ideias, tais como a realização de um pequeno filme documental em que tais protagonistas / guardiães da memória oral pudessem ser escutados nos seus dialectos originais – traduzidos posteriormente para Português, Inglês e demais línguas. A constituição de um espaço museológico (ou diversos) também estava contemplada em alguns projectos que submetemos ou visamos submeter num futuro próximo. Tais espaços museológicos poderiam possuir gravações (audiovisuais) das recolhas, com objectos, fotografias, entrevistas escritas, documentos vários onde fossem contadas as histórias destes Povos aos alunos de instituições e graus de ensino diversos, seus familiares e demais membros das comunidades onde se inserem.

Também ficariam as histórias arquivadas numa plataforma online, que iria sendo actualizada de tempos a tempos, com novas histórias, versões e protagonistas. A adaptação de algumas destas lendas a peças de teatro para levar a cena com uma companhia teatral estudantil de Teatro Inclusivo também está a ser equacionada em projectos que submetemos ou iremos submeter através da ONG Moçambicana Esmabama.

## Agradecimentos

A todas as centenas de informantes que fomos entrevistando pessoalmente ou através de colaboração com a Associação Esmabama, em diversos projectos aos quais estamos presentemente a concorrer, nomeadamente a Missão de Machanga.

Agradeço ao Dr. Fabrizio Graglia (Director Geral da Associação Esmabama), ao Dr. Domingos Júnior (Director da Missão de Machanga) e aos Professores Castigo José, Herculano António Alferes e Bernete Castigo, igualmente da Missão de Machanga.

Aos informantes citados no presente artigo também deixamos a nossa sincera e sentida palavra de agradecimento.

---

<sup>24</sup> Em entrevista ao Jornal Folha de São Paulo, de 16-04-2016, o autor Ungulani Ba Ka Khosa, respondendo à questão acerca do conhecimento da cultura Moçambicana, por parte das crianças brasileiras, afirmava o seguinte: “Falta-nos um maior intercâmbio cultural. É importante que as pontes que se estabelecem façam circular a cultura.” Tudo isto apesar já da aproximação entre os mundos universitários brasileiro e moçambicano.

<sup>25</sup> “A localização no território de marcas do passado confere uma estrutura coerente ao imaginário e memória colectiva (...) Associam-se ao local, discursos vários: o que se ouviu dizer, tradições, lendas.” (Oliveira, 2001, p.101).

## Referências

- Braço, A. D. (2014). Narrativas Culturais e as Identidades de Gênero em Moçambique. *Gênero na Amazônia* 6, Julho / Dezembro, Belém.
- Carrier, R. (2014). *On the Historicity of Jesus*. Sheffield Phoenix Press.
- Jorge, V. O. (2003). *Olhar o Mundo como Arqueólogo*. Quarteto.
- Oliveira, C. (2001). *Lugar e Memória Testemunhos megalíticos e Leituras do Passado*. Colibri.
- Pereira, R. M. (2005). *Conhecer para dominar – O Desenvolvimento do Conhecimento Antropológico na Política colonial Portuguesa em Moçambique, 1926-1959*. Dissertação para a obtenção do Doutoramento em Antropologia, especialidade de Antropologia Cultural e Social, sob orientação do Prof. Doutor Augusto Guilherme Mesquitela Lima, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa.
- Valente, M. (no prelo). *Landmarks and Markings: Signs from the Earth and the Skye's*.
- Valente, M., Maçarico, L., Marques, M. & Veiga, A. (no prelo). *Povo de Pias – Identidade e Património Popular*.
- Valente, M. & Ortega, A. (2018c). Arte Rupestre do Centro Histórico de Lagos por MRM – um *Genius Loci* encontrado?. *Antrope*, CTA-IPT, n.º 9, Dezembro, 35-57. Disponível online em <http://www.cta.ipt.pt>.
- Valente, M. (2018b). Pedra da Lua (Serra do Caldeirão, Almodôvar) – uma redescoberta à luz das novas tecnologias – Modelo de Resíduo Morfológico. *Almadan Online*, n.º 22, Julho, 26-33.
- Valente, M. & Rodrigues, W. (2018a). Velhas Lendas do Castro dos Ratinhos (Moura) (apontamentos recentes acerca de primeiras recolhas efectuadas em 1960). *Aldraba*, n.º 23, Lisboa.
- Valente, M. (2016b). Caminhos da Arte Rupestre - entre Beja e Olivença. *Aldraba*, Lisboa, n.º 19, 7-9.
- Valente, M. & Beigi, Y. H. (2016a). Animal depictions on inedite archaeological artifacts from Pias (Serpa, Beja, Portugal). *Arnava – refereed Journal, Half Yearly, Vol. V, n.º 1*, 64-78.
- Valente, M. (2013). A Luz da Caniceira – um conto popular alentejano. *Aldraba*, Lisboa, n.º 13, 16-20.
- Valente, M. (2012). Sítios Pré e Proto-históricos do Parque Eólico da Serra do Mú – relatórios de um acompanhamento arqueológico. *Vº Encontro de Arqueologia do Sudoeste Peninsular*, 571-583.
- Valente, M. (2010b). Arte Rupestre da Serra do Mú (Serra do Caldeirão, Almodôvar). *Revista de Portugal*, Vila Nova de Gaia, n.º 7, 50-57.
- Valente, M. (2010a). Andanças do Diabo por terras Portuguesas. Algumas lendas do Norte e do Baixo Alentejo. *Aldraba*, Lisboa, n.º 9, 9-12.

Valente, M. (2009). Contrabando, lobos e vida campesina – memórias da Dona Catarina Conceição Maria Pedro. *Alma Alentejana Magazine Cultural*, [Almada], Ano 10, n.º 22, 20-29.

Valente, M. (2008). Lendas de Mouros e Mouras da Serra do Caldeirão, breves notas. *Aldraba*, Lisboa, n.º 6, 16-18.

Vasconcelos, J. (2001). Estéticas e políticas do folclore. *Análise Social*, vol. XXXVI (158-159), 399-433.

<http://g1.globo.com/al/alagoas/noticia/2013/11/lenda-da-mulher-da-capa-preta-faz-parte-da-historia-de-cemiterio-em-al.html> [consultada a 02.03.2018].

<http://www.lendarium.org/narrative/a-paixão-misteriosa-outra-versao/?category=96> [consultada a 02.03.2018].

[www.cm-alcacerdosal.pt/pt/municipio/concelho/patrimonio-etnografico/lendas/lenda-da-luz-da-caniceira/](http://www.cm-alcacerdosal.pt/pt/municipio/concelho/patrimonio-etnografico/lendas/lenda-da-luz-da-caniceira/) [consultada a 25.11.2018]

**DIMENSÕES ENTRE A MUSEOLOGIA E EDUCAÇÃO PATRIMONIAL NO  
BRASIL: CAMINHOS E TRANSFORMAÇÕES**

**DIMENSIONS BETWEEN MUSEOLOGY AND HERITAGE EDUCATION IN  
BRAZIL: PATHS AND TRANSFORMATIONS**

Recebido a 25 de outubro de 2019

Revisto a 22 de novembro de 2019

Aceite a 23 de dezembro de 2019

**José Antônio de Sousa**

Universidade Federal de São João Del Rei  
Núcleo de Educação à Distância  
C.E.P. 36307-352 - São João Del Rei – Minas Gerais, Brasil.  
Praça Frei Orlando, 170, Centro  
[sousasjoses@gmail.com](mailto:sousasjoses@gmail.com)

## Resumo

Esse trabalho apresenta alguns caminhos e transformações da museologia no Brasil, na perspectiva da instalação de programas de educação patrimonial em algumas instituições museais. Discute-se os processos de re-conceituação dos museus e alguns aspectos da produção de conhecimento museal, sobretudo na segunda metade do século passado. A Nova Museologia, desde então vem se constituindo como um campo multidisciplinar, resultado das fluências epistemológicas com as áreas da História, Antropologia e Arquitetura, para produzir a narrativa museológica. Os conceitos são fundamentais para entender os caminhos da nova museografia, circunscritas nas relações entre museologia, patrimônio, conservação, arte, educação e arquitetura. Os museus são problematizados, contextualizados do ponto de vista dessas relações conceituais com outras áreas. Os conceitos de simbologia, representação, identidade, educação, mediação, estão presentes nas discussões com a revisão de bibliografia especializada e relatos de experiências de visitas.

*Palavras-Chave:* Museologia, Arquitetura, Educação Patrimonial e Caminhos.

## Abstract

This paper presents some paths and transformations of museology in Brazil, perspective of the installation of Educational Heritage programs in some musical institutions. Discussion of museum re-conception processes and some aspects of museum knowledge production, particularly in the second half of the past century. The new museology since then constituting as a multidisciplinary field, result of epistemological fluences with the areas of History, Anthropology and Architecture, to produce museological narrative. concepts are key in understanding the pathways of the new museography, circumscribed in the relations between museology, heritage, conservation, art, education and architecture. Museums have problems, contextualized from the view of these conceptual relations with other areas. The concepts of symbology, representation, identity, education, mediation is present in discussions with specialized bibliography review and reporting experience reporting.

*Keywords:* Museology, Architecture, Heritage Education, Paths.

## 1. Caminhos da Museologia no Brasil

Em 1938 o poeta e crítico de arte Mário de Andrade, um dos expoentes do modernismo no Brasil, escreveu um ensaio numa coluna de arte da Revista Problemas, com o título “Museus populares”, esse trabalho foi reproduzido em 2005 pela Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Vamos incluir as conversas de Mário Andrade em nossa problemática em torno das dimensões da nova museologia ao longo do século XX. Naquela época o autor estava muito preocupado com a prática de uma museografia contemporânea, ele dizia que tão somente as transformações técnicas, os museus brasileiros deveriam passar por uma transformação moral. Mas o que faz a museografia ser moderna, contemporânea, para além das técnicas? Entendemos por museografia, o sentido da ação prática ao conjunto de técnicas associadas as relações funcionais dos museus. O problema dos museus pensado num

contexto preservacionista do patrimônio cultural vai de encontro ao conceito, crítica e as percepções da arte brasileira. Como folclorista, defensor de uma cultura popular, seu pensamento se expressa na ideia que “o museu ter moralizado quando era bem mais fácil ter escrito que êle se socializara” (Andrade, 1938, segundo Revista do IPHAN, 2005, p. 130) nos dá uma noção desse contexto. A metáfora que faz sobre o museu de duas velocidades é muito sofisticado para época, ao discutir a pátina, a reprodução das obras-primas e o lugar das obras menores. O museu na visão de Mário Andrade é progresso social, daí decorre as marcas de um modernista, proponente do pré-projeto para a antigo Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional brasileiro, baseado na defesa da tradição, preservação da memória e como essência da fundação de uma modernidade brasileira sob novos paradigmas.

Nesse sentido, colocar em discussão os caminhos da nova museologia, adere aos objetivos em identificar e caracterizar as novas práticas museográficas, é um ponto de vista moral, ético e democrático para pensar o futuro dos museus na cultura brasileira e tendências mundiais a época. O estatuto do Comitê Brasileiro de Museus, uma representação do Conselho Internacional de Museus – ICOM, traz em suas prerrogativas a seguinte definição de museus como:

Uma instituição permanente, sem finalidade lucrativa, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. É uma instituição aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exhibe evidências materiais do homem e de seu ambiente, para fins de pesquisa, educação e lazer (Estatutos do Comitê Brasileiro do ICOM, artigo 6º).

Nesta definição algumas funções dos museus são destacadas como a conservação, documentação, lugar de estudos, pesquisas e educação. Já o funcionamento fica subentendido com a ideia das evidências materiais, ou seja, os objetos que compõem as coleções e expografias. São testemunhos materiais das relações entre homem e realidade social. Alargando um pouco mais as definições e temas centrais no universo dos museus, recorremos a publicação do Conselho Internacional de Museus “*Conceitos-chave de Museologia*”, um compêndio de museologia organizado por André Desvallées, que partiu de uma reflexão sobre teoria museologia, prática museográfica, crítica do setor de museus ou campo museal. O mote, parte da reunião e resumo de vinte e um termos recorrentes na cultura dos museus e da discussão de metodologias na área museológica nos encontros dos comitês internacionais ao longo das décadas.

A noção de museologia ou museológico parte de sua concepção como um campo de conhecimento científico, disciplinar de estudos sobre museus, ainda que o museu não é o objeto da museologia, mas, sim, as relações homem, sociedade e realidade, através do entendimento dos fenômenos e suas experiências subjetivas (Desvallées & François, 2013, p. 62) ou “conjunto de tentativas de teorização ou reflexão crítica sobre o campo museal, ou ainda como a ética ou a filosofia museal” (*Idem*, 2013, p. 54). Trata-se de um campo do saber classificado no rol das ciências sociais e das ciências documentais o que lhe confere um caráter interdisciplinar. No sentido documental o processo da musealização diz respeito a problematização, contextualização, reflexões acerca da realidade do objeto-documento. A musealização é um processo científico que se correlaciona com a prática da patrimonialização dos objetos do museu. “As coisas que passam por uma operação de musealização”, “substituto complexo”, modelo de uma realidade a ser construída, que se transformam em “objetos musealizados” (Desvallées & François, 2013, p. 58). A busca pela “alma do objeto” seus sentidos e significados, passam pelos estudos de realidade das experiências humanas através das percepções sensoriais, com o objetivo de apreensão do sensível.

De acordo com “*Reinwardt Academie de Amsterdam*” três funções marcam o universo museal. A preservação que abrange a aquisição dos objetos, sua conservação e a gestão da coleção. A função da pesquisa e comunicação, também abrange e compreende as ações de educação e exposição. Nas últimas décadas o crescimento e a importância destacada do setor de educação patrimonial nos museus, o termo mediação passou a compor uma característica típica de suas ações, as interações entre os profissionais de museus e os mais diversificados públicos de visitantes. Já a noção de gestão, como uma função muito importante ao funcionamento e organização dos museus, fora transportada do mundo corporativo e administrativo, passando a permear as preocupações com a gestão de pessoas, das coleções ou dos acervos de objetos, dos espaços e suas departamentalizações, trata-se de um conceito muito específico e que marca de modo substancial uma das formas e caminhos de transformações entre os trabalhos de museografia que eram realizados em décadas anteriores no Brasil e uma nova museologia aprimorada a partir de práticas e experiências (*Idem*, 2013, p. 22-23).

Duas outras noções aparecem no trato com as discussões em torno de uma nova museologia, o patrimônio e a arquitetura de museus, que nasce de um contexto de transformações da década de 1980, quando as instituições museais passaram a distinguir-se através de arquiteturas espetaculares e os projetos das grandes exposições, ao que parece se colocando como lugares de consumo (*Idem*, 2013, p. 23). A invenção do museu moderno no século XVIII e início do século XIX, está associado as noções de patrimônio, preservação e salvaguarda, quando das intervenções e canteiros de obras de restauro e a reconversão dos antigos prédios patrimoniais, que passaram a ensejar uma arquitetura específica e associada a conservação, pesquisa e comunicação das coleções (*Idem*, 2013, p. 29). Nesse sentido “a arquitetura, como arte ou como método para a construção e implantação de um museu, pode ser vista como uma obra completa, que integra todo o mecanismo do museu” (*Idem*, 2013, p. 30).

O verbete arquitetura, arquitetura museal, ou simplesmente prédios ou edifícios de museus, apontam para as transformações conceituais dos museus quando a arte de conceber e projetar espaços estrategicamente pensados e definidos cientificamente a partir de um programa arquitetural voltado para as funções específicas de uma instituição museal e o seu mecanismo como todo, influenciam de modo substancial. A articulação ou reagrupamento espacial com as estratégias de iluminação, visibilidade, marcam um ordenamento racional e cronológico, a exemplo dos Museus de Belas Artes ou de Arte moderna e contemporânea. A arquitetura nesse sentido, seria parte do mecanismo complexo dos museus. A museografia passou por novas exigências por espaços específicos e autônomos como os ateliês e laboratórios de restauro e conservação, passando a assinar novos protocolos, onde suas atividades deveriam funcionar fora dos espaços das exposições. Do ponto de vista de novos valores, funções, readequações e modificações, essas exigências por espaços arquitetônicos autônomos seguiam as demandas e as funções importantes como a organização, distribuição, redistribuição das coleções nos espaços das exposições de longa duração e reserva técnica. Um outro tipo de demanda como as estruturas de acolhimento, a exemplo das áreas de descanso, a criação de espaços multiusos de cafés, livrarias, restaurantes e as lojas de produtos derivados segundo (Desvallées e François, 2013:30) vão marcando essas transformações e foram fundamentais para a consagração dos espaços museais, seu crescimento e a ampliação das suas ações.

Neste cenário de transformações, as relações profissionais entre arquitetos e museólogos, coloca em evidência uma discussão sobre as possibilidades e limites entre os métodos de arquitetura e da museografia, como os projetos de *designs*, iluminação e cenografia em torno de uma atmosfera pela nova museologia, suas demandas e funções. A arquitetura de museus, gestão, organização espacial e conservação preventiva das obras de arte, do acervo das coleções, o acolhimento dos visitantes, vai descortinando-se uma tendência de arquitetura de

interiores seja para os tradicionais e os novos projetos de museus. Assim, percebe-se que nas dimensões acerca da definição e conceito de museu, das novas práticas museográficas, sobretudo aquelas a partir da segunda metade do século XX, o método arquitetônico amplia as dimensões acerca da noção de museu e de um novo contexto demarcando novos caminhos museológicos.

## 2. Dimensões simbólicas no campo museal

A dimensão e o sentido da lógica cultural, é uma das interfaces e conceitos de museus, pois apresenta dimensões importantes, como as do simbólico e das representações, ou seja, o seu caráter na construção de mensagens sobre determinados fatos sociais e culturais que explicam uma nação, as distintas sociedades, localidades, as relações complexas de poderes e saberes acerca dos grupos e suas distinções socioeconômicas como categorias sociais simbólicas e representativas de categorias de grupos sociais, daí, decorre as ideias de que os museus são espaços materiais de história, memória e representação social das práticas, das subjetividades das experiências humanas e sua realidade. Fazendo uma aproximação com as concepções teórico-metodológicas do campo da ciência histórica, e mais especificamente na perspectiva da história da cultura ou história social da cultura, abre-se possibilidades para uma análise das relações entre história e museologia, ambas convergem para um entrecruzamento e amálgama de interpretações e abordagens sobre categorias sociais, étnicas e profissionais da cidade, do bairro e do cotidiano. Concordando assim com Reginaldo Gonçalves sobre os museus como sistemas de relações sociais e simbólicas, destaca-se esse conceito de simbologia, especialmente o do campo antropológico e o conceito de cultura para o estudo das relações entre os campos da história e museologia.

A dimensão do conceito de cultura é eminentemente polissêmico e complexo em relação ao campo das ciências humanas, “isto porque a palavra passou a ser usada para referir-se a conceitos importantes em diversas disciplinas intelectuais distintas e em diversos sistemas de pensamento distintos e incompatíveis” (Williams, 2007, p. 117 segundo Vieira, 2014, p. 5). Segundo Mariella Pombo Vieira, o conceito de cultura ganhou bases na tradição francesa e muito atrelado ao iluminismo com a ideia de cultura e civilização, com quem mantinham relações estreitas no positivismo na perspectiva do progresso e evolução. Para Denis Cuche “Cultura’ evoca principalmente os progressos individuais, ‘civilização’, os progressos coletivos” (Cuche, 2002, p. 21). Na tradição alemã, a ideia de cultura nasce do conceito de Kultur. Segundo Norbert Elias, o conceito alemão de kultur se refere aos intelectuais, artísticos e religiosos, aos produtos como obras de arte, livro, nos quais se expressa a individualidade de um povo. Sendo assim, numa direção oposta a dos franceses, a noção de cultura dos alemães centra-se na individualidade do povo, na ideia de diferença, enfatizando “as singularidades simbólicas e dos modos de saber e fazer dos diferentes povos” (Norbert Elias, 1994 segundo Vieira, 2014, p. 6). Pensando nessas relações interdisciplinares entre museu, história e antropologia e suas dimensões, o campo da etnohistória como paradigma neste universo de reflexões, que intercambiam entre si suas epistemologias, saberes e práticas, nos apresentam muitas possibilidades dada uma inter-relação direta com a trajetória da nova museologia.

Em 1973 o antropólogo Clifford Geertz, escreveu “*A interpretação das culturas*”, nesta obra o conceito de simbologia está expresso na teoria da semiótica, “teoria geral das representações que leva em conta os signos sob todas as formas e manifestações que assumem” (Houaiss, 2001, 25-43). Nesta obra ele propõe analisarmos o conceito de símbolo. Segundo ele os símbolos contém os significados os quais precisam ser lidos, traduzidos e compreendidos. A

semiótica seria assim uma ciência para interpretação dos aspectos simbólicos e os significados que há no universo cultural e, portanto, nas experiências de musealização de objetos. A partir das vivências e observações etnográficas em campo, “praticar a etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário” (Geertz, 1978, p. 15), então o que seria a prática da museografia?

Na etnografia muitos códigos sociais podem ser interpretados e classificados a partir dos seus sentidos, significados e por isso são simbólicos. Na museografia as técnicas de musealização são orientadas também por essas perspectivas, ou seja, o sentido e significados em adquirir, pesquisar, problematizar e executar o projeto expográfico para os objetos artístico-culturais. Ao visitarmos as exposições das cerâmicas indígenas no Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, vamos de encontro a essas dimensões simbólicas dos códigos e das representações sociais, a exemplo da cerâmica Karajá, como arte figurativa, os aspectos das formas e volumes, pintura e os traços decorativos, são expressões culturais e dos rituais do cosmo daqueles povos.

Em 1990 o historiador norte americano Robert Darnton desenvolveu a teoria da semiótica incluída na antropologia interpretativa de Geertz. Em “O beijo de Lamourrette: mídia, cultura e revolução” o autor aponta as relações entre história e antropologia, onde procurava compreender como funciona a teoria da semiótica. Segundo ele “os símbolos transmitem muitos sentidos, interpretado de diferentes maneiras por diferentes pessoas” (Darnton, 2010, p. 339). Esses símbolos apresentam uma complexidade como um aspecto intrínseco ao universo cultural e suas dimensões conceituais amplas e daí a importância de tais estudos no campo museal, o da simbologia e das representações, como uma construção social de sentidos.

Determinados códigos exprimem uma base social de relações. Percebemos a influência da antropologia na museologia e como diz Gonçalves, vai de encontro a uma prática museográfica num processo de musealização, na interpretação, descrição, classificação e conservação de objetos materiais sob a ótica de uma teia de significados. Os objetos musealizados constroem uma narrativa museológica, histórica, uma representação dos grupos, categorias de indivíduos e suas relações com os lugares, espaço e tempo. Mas, levando-se em consideração a transformação do papel, das funções sociais e sobretudo dos novos paradigmas do que se convencionou a chamar de “*Nova museologia*”<sup>1</sup>, essas concepções de cultura foram fundamentais num processo de problematização, superando os limites conceituais e a crise do campos das ciências humanas no Brasil que se seguiu até os anos de 1970.

Mario de Andrade, como vimos em sua crítica de arte nos anos 30 do século passado já discutia esses problemas de interpretação e representação social de grupos sociais em detrimento de outros, não só na área museológica, mas nas ciências humanas como um todo. O movimento modernista contribuiu para a defesa da cultura popular, das artes e dos aspectos da realidade brasileira conforme o ensaio “*a ideia de arte e artistas populares*” no ensaio “*A Casa do Pontal e suas coleções de arte popular brasileira*” escrito por Maria Angela Mascelani. Procurando compreender a valorização da estética da arte popular, a autora se debruça sobre a história da arte e suas influências no Brasil, segundo a pesquisadora o conceito

---

<sup>1</sup> Um importante conjunto de manifestos na França, organizados pela associação Muséologie Nouvelle et Experimentation Sociale – MNES. Propondo rever os conceitos e práticas do campo e o fenômeno museal. NICOLAS, Alain (Org). *Nouvelles Muséologies*. Association Muséologie Nouvelle et experimentation sociale. Marseille, MNES, 1985.

de arte primitiva teria levado uma crítica de arte e valorização de formas arcaicas, populares e antigas (Mascelani, 199, p. 133). A ideia de arte primitiva ancorada em oposições como simples, rústico e o sofisticado, o rural e o urbano, as personificações de sertanejo, caipira ou gente do interior “representando o autêntico, o puro e o inocente, são eles os novos primitivos, vistos como depositários das tradições, cerne da nacionalidade” (Mascelani, 1999, p.136).

A elaboração de uma narrativa e representações em torno do conceito de arte primitiva levou ao discurso da valorização e preservação da arte popular, adentrado no pensamento brasileiro, como no movimento modernista de 1922 em São Paulo, as campanhas de defesa do folclore brasileiro e suas conquistas, somando-se ainda o populismo na Era Vargas e na literatura, com a publicação de obras como: “os sertões”, “Macunaíma”, “Grande Sertão: veredas” propagando os imaginários e a história sobre as populações do interior do Brasil.

O museu da Casa do Pontal é um exemplo bem-sucedido de aquisição, estudo, pesquisa e valorização da arte popular brasileira, de uma nova museologia, tendo como origem e referência o acervo particular do colecionador e artista francês Jacques Van de Beuque. Como se pode ver na extensa descrição de obras populares do acervo, artistas populares como Mestre Vitalino, José Apolônio, Maria de Beni, Mestre Didi, entre outros. A diversidade de técnicas, materiais, formas, estilos, cores e temáticas, nessas obras no museu Casa do Pontal, segundo Maria Ângela, são exemplos de experiências vivas referenciadas na arte popular a partir de noções cujas elaborações conceituais são infinitas e tencionam grupos sociais.

No começo do século XX, o domínio da História social aparece substancialmente nos postulados de Marc Bloch, Lucien Febvre, expoentes da Escola dos Annales, surgida na França no início do século XX como um movimento de contestação as abordagens da história tradicional, factual, do tempo curto, centrada no político e nos feitos das classes dirigentes. Propondo então uma renovação no método historiográfico. Podemos vislumbrar o pensamento de Febvre em “Combates Pela História” a partir do que preconiza os annales, ou seja, uma história problema, pautada na longa duração, na regularidade, onde se produz grandes sínteses generalizadas de uma realidade em outra, onde diferentes níveis de abordagens estão atrelados ao social. Afirma Febvre que “A História que é toda ela social, por definição” (Febvre, 1989, p. 30). As atividades humanas são diferentes e não comportam prescrição. Tanto Marc Bloch com Lucien Febvre, discutiam novos métodos para a história, descartando o método das outras ciências, as quais passa a criticar como caducas, abstratas, absolutas e detentoras de poder e razão. Para Febvre a história é a ciência do homem, a ciência da mudança que constantemente se reajusta (Febvre, 1989, p. 38-39).

Essa maneira de se fazer história nascida dos annales segundo Hebe Castro em “História Social” ganhou força nos anos 1950 e 1960 ao se especializar nos fenômenos coletivos, como os trabalhos sobre história social da família, do trabalho, da escravidão e dos movimentos operários (Castro, 1997, p. 2, p. 9). Sobre a História Social do Trabalho, Hebe Castro destaca essa linha fragmentária da História social tendo a influência latente na historiografia a partir 1970, com a entrada dos estudos Thompsianos no Brasil.

A história social mantém, entretanto, seu nexos básico de constituição, enquanto forma de abordagem que prioriza a experiência humana e os processos de diferenciação e individuação dos comportamentos e identidades coletivos – sociais na explicação histórica. (Castro, 1997, p. 14-15).

A crítica historiográfica acima e do ponto de vista da história social, está circunscrita no problema da linearidade na narrativa positivista, tradicional, metódica e com um viés altamente voltado a uma cultura política das elites, que afastava, restringia outras camadas sociais,

ficando muito claro um distanciamento entre a cultura letrada da elite e uma cultura iletrada popular. Trata-se de hierarquias e divisões muito fundadas num conceito antropológico de civilização no século XIX. “O museu tradicional seria elitista e voltado para si mesmo, distanciando-se do cotidiano dos indivíduos e dos grupos que compõem as modernas sociedades” (Gonçalves, 2005, p. 261), percebe-se nessas concepções, como a renovação dos estudos históricos provocou modificações no museu tradicional. De acordo com Reginaldo Gonçalves podemos facilmente identificar essas tensões nas tradicionais práticas de museologia que cotidianamente construía um “espaço nobre” demarcado ideologicamente pela supremacia do poder das elites dirigentes, heróis nacionais, os quais eram forjados num processo de abordagem visando uma “representação do Brasil” ou seja uma narrativa da sociedade brasileira fundada no mito, estereótipos de heróis e patriotas. Um exemplo de como se deram as rupturas com essa tradição elitista, pode ser observado no fragmento a seguir.

“A própria ideia de museu é substituída por fato museal ou ainda pela de prática museal, com o propósito de indicar que a atividade do profissional de museu não se restringe ao espaço da instituição museu”. Essa atividade é ampliada no sentido de incluir aquelas que se realizam para além do espaço institucional de um museu, por exemplo, junto de determinada comunidade.” (Gonçalves, 2005, p. 262).

Nesta citação podemos inferir acerca de um processo histórico de ruptura de atividades tradicionais em museus, do ponto de vista da modificação de conceitos, visões e valores, como os princípios de uma sociedade, democrática e cidadania. Ao mesmo tempo essas transformações estão muito atreladas ao um contexto histórico que reporta significativamente aos anos 1970, quando se percebe uma quebra de paradigmas no campo das ciências humanas, como o declínio das estruturas da história política e econômica, a ampliação dos conceitos de cultura e a própria ampliação do conceito de patrimônio, a diversificação das fontes materiais e imateriais de estudos. Outro aspecto muito marcante, ocorreu com a criação de cursos de pós-graduação no Brasil naquela época. O campo da história social e cultural pode ser destacado como uma nova perspectiva de análise teórico-metodológica para a reescrita da história, tencionando e provocando mudanças nas relações entre tempo e espaços, indivíduos e objetos de estudos, pois um destaque maior e valorização do homem na história e as chamadas “experiências do vivido” vão ganhando corpo.

Outro conceito importante sobre a natureza do museu como modelo de organização social e suas transformações, é o de identidade. Denys Cuche diz que essa “recente moda da identidade é o prolongamento do fenômeno da exaltação da diferença que surgiu nos anos setenta, contexto que engendrou a apologia da sociedade” (Cuche, 2002 segundo Vieira, 2014, p. 7). “Originalmente, o termo em latim *Identitate* remete ao que é idêntico e exclusivo, em relação às características individuais, e ao que possui elementos padronizados, em um aspecto coletivo” (Vieira, 2014, p. 8). O conceito de identidade de Stuart Hall centra-se em “três concepções de identidade”: sujeito do iluminismo, baseado na pessoa humana, indivíduo centrado, dotado de razão e ação que formava seu núcleo interior (Hall, 2001, p. 12-13). Já o sujeito sociológico reflete a ideia das transformações sociais e complexidade do mundo moderno abalando as estruturas do sujeito autônomo, uma vez que autonomia e autossuficiência passam a ser sinônimos de “interação” eu e sociedade interdependência e relações. Já a concepção de sujeito pós-moderno, demarca a complexidade das transformações sociais e a fragmentação, ou seja, não possuindo mais uma identidade fixa, pois sua identidade

A identidade torna-se uma celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais

que nos rodeiam(...) O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um eu coerente (*Idem*, 2001, p.13).

As dimensões de suas ideias e leituras transpõe uma visão crítica a respeito das leituras sobre identidade cultural em instituição museal e os desafios cotidianos do museu em posicionar-se aos problemas da contemporaneidade, o que lhe confere distintas linhas de atuação, valores, relações, experiências e práticas na cidade, as temporalidades e espaços. Os museus do ponto de vista da natureza de suas ações como as exposições e especializações, é dimensionado socialmente com bases em algumas dessas estruturas conceituais junto a outros campos disciplinares, passando a instrumentalizar suas ações, incorporando novos conceitos teóricos e metodológicos, atualizando-se de acordo com as novas tendências operadas nas alterações educacionais e sociais do fazer ciência no país contexto de 1970, ampliando e fortalecendo sobremaneira suas ações. A seguir tratemos de pensar as interfaces entre museu e educação.

### 3. As dimensões entre museologia e educação patrimonial no Brasil

As relações entre *museus e educação* apresentam muitas possibilidades de abordagem. Segundo Reginaldo Gonçalves no ensaio “*os museus e a representação do Brasil: os museus como espaços materiais de representações sociais*” diz que um museu e não essencialmente aquela concepção de espaço convencional de uma instituição museal, ampliou seus conceitos, apresentando uma complexidade no seu caráter e entendimento sobre sua construção, formação, funcionamento, circulação de ideias e valores, pois podem ser considerados um “sistema de relações sociais e simbólicas” (Gonçalves, 2005, p. 255). Para Gonçalves, os museus fazem uma reprodução, reinterpretação e representações sociais, ideia essa presente em suas metodologias e práticas inscritas na circulação de ideias e valores que se quer transmitir. Nesse sentido estabelece um jogo de tensões e oposições num universo social multifacetado de ideologias presentes nas relações de poder (*Idem*, 2005, p. 255-56).

Desse modo, o estudo dos museus perpassa por essas questões basilares, como as suas características tipológicas, concepções, formação das coleções, a definição de temáticas e especializações, reprodução de ideias, valores, funções presentes nas exposições. Os agentes de construção, formação, reprodução e circulação de ideias e valores circunscreve-se numa órbita do “campo da cultura” (Horta, 2005, p. 221) entre os profissionais de museus e patrimônio, ou sociedades de amigos e artistas, colecionadores, negociadores de obras de arte agentes públicos que se entrecruzam-se com outras categorias de grupos sociais e étnicos, marcando as relações com os museus e produzindo narrativas.

O museu como uma espacialidade dotada de fontes materiais, os objetos, são fruto de aquisições, identificação, autenticação, sistematização e formação das coleções. O aspecto das aquisições e história dos objetos vão compondo as coleções, acervos e exposições, como o projeto de museografia para os circuitos das exposições permanentes e temporárias, as definições de estratégias de públicos e visitas, são alguns desses caminhos metodológicos. De acordo com Reginaldo Gonçalves alguns procedimentos são típicos ao falarmos sobre museografia e dos museólogos, sobretudo quando se analisa a história e trajetória de formação profissional dos museólogos e os seus procedimentos em museus como: “classificação, preservação e exibição nos espaços” ou “Conservadores de Museus” (Gonçalves, 2005, p. 255).

Os objetos são fontes primordiais pelo qual os museólogos produzem um discurso narrativo para o público. Esse discurso museológico ou “discurso expositivo” perpassa por um

trabalho científico ou não, no sentido de critérios entre o que deve ser pesquisado, exposto, conservado.

As atividades que se realizam em um museu são muitas. Se pensarmos no percurso de um objeto desde o momento em que ele é adquirido pela instituição até sua extroversão através das exposições, perceberemos que muitas escolhas incluíram alguns objetos e excluíram outros. Muitas vezes essa seleção se inicia durante a pesquisa, quando são escolhidas determinadas áreas, temas ou épocas a serem estudadas (Almeida & Vasconcellos, 2017, p.105-106).

Os estudos sobre as coleções de museus históricos, a exemplo do Museu Histórico Nacional que desde sua criação, segundo Gonçalves, serviu como modelo de formação dos profissionais, com o ensino e replicação de procedimentos usais como a identificação, autenticação e preservação, o que contribuía para o paradigma “conservadores de museus”, essas práticas centravam-se numa primazia pelos objetos, pelas relações sensoriais como a visualidade, em uma espécie de superproteção quando das restrições ao toque das peças. Fator preponderante nessa formação ocorre devido ao fato de funcionar ali naquelas dependências por décadas, o curso técnico de museologia (Gonçalves, 2005, p. 262-267). Essa primazia equivale a uma primazia das fontes pelos historiadores na produção da historiografia tradicional, na nova museologia essa primazia perderá espaço para os textos e outros recursos de linguagem.

Como podemos perceber o pressuposto dos autores acerca das potencialidades educativas dos museus, passa pelo problema dos discursos expositivos, ou seja, como se define o museu como pesquisa e sistematização dos objetos para produzirem um discurso museográfico, através de propostas definidas com critérios na relação “objeto-diálogos”. “Dessa maneira não basta apresentar os objetos em uma sequência (...) os objetos devem estar reunidos para produzirem um discurso museográfico inteligível” (Almeida & Vasconcellos, 2017, p.107). A mera reunião de objetos e suas etiquetas, muitas vezes sem sentido, provocam a dispersão e distanciamento do público, essa prática da museologia tradicional vem sofrendo rupturas e transformações, é a nova museologia com referência nos conceitos e metodologias do patrimônio, transformar o objeto em diálogo, o despertar dos sentidos e sensibilidades. As exposições não são as únicas formas de ação nos museus ou aqueles procedimentos acima listados por Gonçalves.

Nessa direção o artigo “*Por que visitar museus*” de Adriana Almeida e Camilo Vasconcellos, reafirma o papel dos museus como espaços de construção, produção e divulgação do conhecimento, de discussão sobre a história através da cultura material dos objetos, quando são montadas exposições e discursos. A função educativa dos museus opera nas mensagens, significados sobre a nossa realidade (Almeida & Vasconcelos, 2017, p. 104 - 105). O setor de educação dos museus vem ultrapassando os objetos-textos, as temáticas e novas representações, com a utilização de oficinas de educação patrimonial, desenhos, fotografia e produção de audiovisuais, cursos e treinamentos, estágios, conferências, produção de materiais didáticos e formação (Almeida & Vasconcellos, 2017, p. 108). Museus, patrimônio e Educação Patrimonial tem se constituído campos férteis de investigações. A perspectiva do patrimônio cultural, e analisando a trajetória dos estudos de preservação de bens culturais representativos da memória e identidade nacional, tornou-se um campo fundamental para a museologia, sobretudo quando das novas conceituações e processos de patrimonização musealização.

Segundo José Reginaldo Gonçalves, analisando historicamente os significados da palavra patrimônio e numa visão antropológica, considera que suas intepretações nos conduzem

as limitações e possibilidades. A palavra patrimônio apesar de ser uma invenção moderna dos processos de formação dos Estados Nacionais europeus em fins do século XVIII (Gonçalves, 2003, p. 21), trata-se de uma noção que é anterior a esse contexto, pois o sentido do patrimônio poder ser analisado desde as sociedades tribais, clássicas e medievais. Para Gonçalves a categoria de patrimônio é importante como o conhecimento da sociedade ao longo desse processo histórico. “Suas qualificações acompanham as divisões estabelecidas pelas modernas categorias de pensamento: economia, cultura, natureza, etc.” (Gonçalves, 2003, p. 23). Nesse sentido a categoria de patrimônio é uma construção social em contínuas modificações a medida que se estabelecem essas diferentes qualificações. Ainda que trabalhamos sobre essas divisões da dimensão material e imaterial do patrimônio, escreve Maria de Lourdes: “Não existe, na verdade, um patrimônio material, mas apenas um único patrimônio, cuja natureza é imaterial, porquanto se constrói, se formata, se configura no espírito de uma cultura, que se transmite no tempo e no espaço” (Horta, 2005, p. 229). Essa imaterialidade na dimensão espiritual das subjetividades das ideias, crenças, valores nos saberes e fazeres, as sensorialidades que corporifica a materialidade.

As conceituações teóricas e metodológicas do patrimônio, evidenciaram nas últimas décadas uma aproximação e tendência nas concepções, valores e ações entre os profissionais do patrimônio e da museologia. Essas estreitas relações entre esses dois campos de saberes profissionais produzem um intercâmbio entre si saberes e práticas, fornecendo subsídios entre ambas ao conhecimento e desenvolvimento social e educacional dos museus. As relações *museus e patrimônio* em seus campos de atuação, apontam para uma ampliação de suas ações através das metodologias de educação patrimonial e a incorporação de novos conceitos e abordagens sobre os objetos, exposição e configurações de temáticas e especializações, ao passo que as possibilidades dessas ações fortaleceram e deram mais visibilidade e vitalidade aos museus, como organismos culturais que tencionam suas práticas em diferentes espaços da cidade.

Sobre a metodologia da Educação Patrimonial, conceitos de museus, objetos e visualidade, Maria de Lourdes Horta escreveu o ensaio “*Lições das coisas: o enigma e o desafio da Educação Patrimonial*”. Suas reflexões se juntam ao dossiê: “Museus: antropofagia da memória e do patrimônio” com o objetivo de discutir subsídios para a prática da museologia contemporânea. De acordo com a autora a proposta da educação patrimonial como um instrumento metodológico de ação crítica do meio social, através do conhecimento de bens culturais, como objetos, artefatos e expressões culturais nas escalas temporais pelas quais devemos imergir em busca de “vozes, atores, sensações” (Horta, 2005, p. 224), devemos ultrapassar e chegar “a substância da matéria em seus significados” ou seja, do material para o espiritual. A percepção dessa materialidade da forma das coisas perpassa por um exercício de meditação, na busca de percepções dos sentidos e significados, valores e códigos da vida social, como a conduta moral, as indumentárias e mesmo ato de se alimentar. Essa busca de percepção nos levam a estágios ou faces de consciência, cujas ambiguidades e fugas de nossa consciência encontra-se nos aspectos sensoriais e afetivos como espanto, admiração, emoção. Trata-se de um mecanismo cognitivo da educação patrimonial em desenvolver percepções cognitivas como observação, experimentação, comparação, distinção, dedução como elementos de nossos sentidos e que extrapola o método científico.

Chamando nossa atenção para o problema da visualidade, Maria de Lourdes, cita o enigma do cubo de Necker, seria um dos exemplos quando queremos entender a educação patrimonial aquela centrada na visualidade dos objetos (Horta, 2005, p. 233). Mas, a visualidade apresenta outros “significantes na ordem do mundo e dos espaços de poder” (*Idem*, 2005, p. 230), esses significantes ultrapassam o “simples ver teatral” das percepções das

formas, ritmos e textos dos elementos, pois o contato dos indivíduos ou o encontro com os objetos marca uma presença, vivência que por ela mesma está repleta de simbolismos associados aos fenômenos, manifestações seja naturais e sobrenaturais, o potencial da arte dramática que não se limita ao aspecto visual ou plástico, não é um aspecto limitador como pensa o mestre Ulpiano Bezerra. Essa discussão da visualidade com a ideia do “teatro da memória” uma metáfora para a natureza e os espaços dos museus é extraído do que foi postulado por Giulio Camilo, quando discute as técnicas de oratória, memorização, do espaço imaginário dos objetos em seus cantos.

A metodologia da educação patrimonial proposta pela autora como uma “máquina de descoberta” centra-se em dois momentos principais, do que Maria de Lourdes chama de “exploração crítica do objeto cultural ou fenômeno patrimonial, no sentido de um laboratório de investigação e de descobertas” (Horta, 2005, p. 229). Primeiramente uma análise das marcas identitárias, sobre as funções, utilidade, relações tempo e espaço, questionamento e sensorialidade. Em um segundo momento as explorações dos significados, dos sentidos contextuais da sociedade e cultura nos leva aos porquês e como da existência das coisas, formulando perguntas, hipóteses, comparando dados, deduzindo e investigando na busca por interpretações das coisas que a mera observação não é capaz de revelar. Nesse sentido Maria de Lourdes aponta o elemento da imaginação como “liberdade de interpretação ou de criação a partir da realidade absorvida, pois segundo ela os museus são laboratórios de sensibilidade, de sentimento e conhecimento, os museus como campos de criação artística, literária e poética, pois a “educação patrimonial é também uma educação sentimental” (*Idem*, 2005: 232). O museu e seus objetos, como coisas perpassa por uma dinâmica de construção e reconstrução permanente como fica exposto na fala de Manoel de Barros “coisificar as ideias é desdizer as matérias” (*Idem*, 2005, p. 232). A educação patrimonial é capaz de corroborar ou desmontar o discurso dominante, como aquele problematizado por (Gonçalves, 2003) com a ideia das representações como construção social de discurso sobre os grupos sociais.

A leitura da educação patrimonial no processo de musealização dos objetos, das coisas, passa pela decifração de códigos, adentrando nos meandros do passado a apontar as fases e processos históricos de transformação desses objetos. Museologia e história se abraçam para elaborar descrições contextuais dos objetos, suas histórias, trajetórias, ou seja, “fazer história com os objetos”, numa “dimensão biográfica do artefato cultural” (Horta, 2005, p. 227-228) primícias da prática da musealização ou patrimonialização, na consagração de acervos.

Uma discussão interessante do ponto de vista da política de educação patrimonial e as experiências de educação patrimonial no Museu Lasar Segall, feita por Denise Grinspum, apresenta as perspectivas da arte, expressões, estéticas e poéticas. Segundo a autora a onda de massificação dos meios da cultura de massa como a padronização de modelos de comportamento, homogeneização dos indivíduos, suscitou os objetivos que permearam as ações no Museu Lasar Segall, uma educação museológica centrada na relação arte-educação, nos estudos de percepção e representação simbólica, do “ensinar a ver” (Grinspum, 2005, p. 91), tendo como referência a estética da arte expressionista oriunda do movimento alemão e suas influências no movimento modernista antropofágico no Brasil, do qual participou Lasar Segall, pelo qual se compreendia sobre o pensamento artístico e educacional no Brasil, a exemplo do projeto da exposição “Construção e poética de uma obra”.

Assim a “livre expressão”, expressão criadora”, a arte como “expressão de sentimentos”, buscavam-se desde os primeiros momentos, uma educação museal conectada aos conceitos no campo da educação, da arte e da psicologia, visando despertar as subjetividades, a espontaneidade, criatividade, dos indivíduos através da apreciação, interação com as estéticas e

afetividades, como o projeto da exposição “arte em família” e a “inexauribilidade das coisas” (Grinspum, 2005, p. 96-97). Essas dimensões conceituais propostas nas diretrizes do setor de educação daquele museu, por Mauricio Segall, ao mesmo tempo visava uma discussão do próprio conceito de museu, de arte e suas finalidades sociais. Assim dizia que: “o museu deveria promover atividades voltadas para o desbloqueio sensitivo da grande maioria da população (massificada, padronizada e, portanto, com a sensibilidade criativa bloqueada), através dos exercícios criativos de seus frequentadores” (Grinspum, 2005, p. 89). Inibir modelos impostos, superar sentimentos reprimidos pela educação convencional e por vezes a incompreensão da arte buscam considerar todo o indivíduo como um artista. Nesse sentido observa Grinspum, a compreensão da história da arte, das estéticas, suas percepções visuais, como a teoria da “compreensão da estética” de Abigail Housen, como instrumento de mediação, os contextos e produções e os seus aspectos subjetivos de expressão, liberdade e criação como forma de conhecimento que baseia o ensino e a leitura da arte. Denise destaca esse papel dos serviços educativos do Museu Lasar Segall, os novos conceitos e paradigmas da arte, do ensino, da mediação, leituras e o conhecimento sobre o objeto artístico numa perspectiva museológica.

Aqueles princípios de educação patrimonial, hora desenvolvidos por Maria de Lourdes, também recaem sobre a apreciação da estética, “observar, analisar, interpretar, contextualizar e re-significar o objeto” (Grinspum, 2005, p. 91-92). Desse modo as ações educativas em museus e tomando o caso do Lasar Segall, apresenta a leitura, o desenho, a observação e classificação como experiências concretas do contato com a arte e os seus valores subjetivos, como a solidariedade, a cooperação, liberdade, responsabilidade ou a escuta. Essas perspectivas compõem segundo a autora a formulação de um política no âmbito daquele espaço museal, suas dinâmicas, experiências e práticas, materializadas em materiais didático-pedagógico como os cursos de capacitação, as oficinas, jogos e brincadeiras, as visitas monitoradas, os cadernos de exercícios, a definição de públicos diversos, como crianças, jovens e idosos, portadores de deficiências, as escolas e propostas de aplicação dos conteúdos do museu na sala de aula, naquela perspectiva das “construções poéticas inexauríveis” da qual no explica Denise Grinspum.

#### 4. Considerações Finais

Este ensaio apresentou algumas relações e fluências epistemológicas entre museologia e educação, ao discutir algumas das dimensões conceituais, simbólicas e contextuais que favoreceram uma nova museologia e como tal os aspectos que passaram a caracterizar e nortear uma nova museografia, a partir do caráter da produção, atuação e difusão de conhecimentos pelos museus, tomando como ponto de vista o conceito de museu e suas funções primordiais conforme vimos em alguns verbetes do “Conceitos-chave de Museu” organizado por André Desvallées. No entanto vimos com as transformações teórico-metodológicas no campo das ciências humanas subsidiou essas transformações, que passaram a configurara uma nova museologia, ficando exposto nas discussões a importância das mudanças de paradigmas conceituais nas ciências humanas, a esse respeito fizemos uma retomada das relações interdisciplinares dos museus com a história, antropologia e arquitetura. Ao estabelecermos essas relações, os conceitos vão aparecendo e dando um sentido a um “movimento acadêmico” a que passou as ciências humanas a partir da segunda metade do século passado.

Nesse sentido discutiu-se os conceitos de “simbologia” em Geertz e Darnton, o de “representação” em Gonçalves, história social e o conceito de “experiência do vivido” em Hebe

Castro, colocando em debate a ideia da representação social, os diferentes segmentos sociais e grupos. O conceito de “patrimônio e educação patrimonial” em Gonçalves, Horta e Grinspum, bem como os conceitos de “arte” “arte primitiva, Grinspum e Mascelani, foram fundamentais para compreensão dos objetivos em pauta, de modo que foi possível através dessa dimensão de relações, perceber as funções dos museus como a aquisição, pesquisa, conservação, documentação e exposição, mas, sobretudo o papel da educação e mediação no campo museal, uma marca central do conceito e função do museu, a partir de práticas de museografia, educação patrimonial e arte-educação.

### Referências

- Almeida, A. M., & Vasconcellos, C. M. (2017). Por que Vistiar museus. Bittencourt, Circe (Org.) *O Saber histórico na sala de aula*. São Paulo, Contexto. Coleção: Repesando o Ensino. 12<sup>a</sup> Ed., 3<sup>a</sup> reimpressão, 104-116.
- Castro, H. (1997). História Social. Cardoso, C. F., & Vainfas, R. (Orgs) *Domínios da História: Ensaios de Teoria e Metodologia*. Rio de Janeiro, Elsevier.
- Cuche, D. (2002). *A noção de cultura nas Ciências Sociais*. Bauru, EDUSC.
- Darnton, R. (2010). O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução. *História e Antropologia*. São Paulo, Companhia das Letras, 338-362.
- Desvallées, A. & François, M. (2013). *Conceitos-chave de museologia*. Trad. Bruno Brulon Soares & Marília Xavier Cury. São Paulo, ICOM, Pinacoteca do Estado de São Paulo/Secretária de Estado da Cultura.
- Comitê Brasileiro de Museus do ICOM (s.d.). *Estatutos*. Rio de Janeiro,
- Febvre, L. (1989). Viver a História. *Combates pela História*. Lisboa, Editorial Presença, 3<sup>a</sup> ed., 28-41.
- Geertz, C. (1978). Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 13-41.
- Gonçalves, J. R. S. (2003). O patrimônio como categoria de pensamento. Abreu, R. & Chagas, M. (Orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro, DP&A, 21-29.
- Hall, S. (2001). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A.
- Houaiss, A. (2001). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Edição Objetiva.
- Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2005). *Museus: antropofagia da memória e do patrimônio*. Chagas, M. & Gonçalves, J. R. (Org.) Os Museus e a representação do Brasil: os museus como espaços materiais de representação social. Brasília, 31, 254-273.
- Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2005). *Museus: antropofagia da memória e do patrimônio*. Chagas, M. (Org.) Horta, M. de Lourdes P. *Lições das coisas: o enigma e o desafio da educação patrimonial*. Brasília, 31, 220-233.

Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2005). *Museus: antropofagia da memória e do patrimônio*. Chagas, M. & Andrade, M. de (Org.) *Museus populares*. Brasília, 31, 127-131.

Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1999). *Arte e cultura popular*. Travassos, E. & Mascelani, M. A. *A Casa do Pontal e suas coleções de arte popular brasileira*. Brasília, 28, 120-155.

Serviço Nacional de Aprendizagem (2014). *Programa de Capacitação em Gestão de Projetos e Empreendimentos Criativos*. (Apostila). Vieira, M. P. *O Campo da Cultura*. Brasília, Senac, 5-10.

**DIDÁCTICA, ARQUEOLOGÍA PÚBLICA Y EDUCACIÓN PATRIMONIAL EN EL  
PARQUE MUSEO ARQUEOLÓGICO DE TUNJA – UPTC**

**DIDACTIC, PUBLIC ARCHAEOLOGY AND HERITAGE EDUCATION IN THE  
PARK ARCHEOLOGICAL MUSEUM OF TUNJA  
– UPTC**

Recebido a 15 de outubro de 2019  
Revisto a 20 de novembro de 2019  
Aceite a 06 de dezembro de 2019

Laura López Estupiñán

Directora Parque Museo Arqueológico de Tunja – UPTC  
Docente Escuela de Ciencias Sociales de la UPTC  
Tunja, Boyacá, Colombia  
[laloes2@gmail.com](mailto:laloes2@gmail.com) / [laura.lopez12@uptc.edu.co](mailto:laura.lopez12@uptc.edu.co)

Marcela Parra, Edward Hernández, Luisa Martínez,  
Jaime Benavides, Daniela Ramos

Estudiantes Escuela de Ciencias Sociales de la UPTC  
[dianaparra230@gmail.com](mailto:dianaparra230@gmail.com) | [hernandez0694edwardb@gmail.com](mailto:hernandez0694edwardb@gmail.com) | [luisamjo65@gmail.com](mailto:luisamjo65@gmail.com) |  
[jai.benagz@gmail.com](mailto:jai.benagz@gmail.com) | [milena96ramos@hotmail.com](mailto:milena96ramos@hotmail.com)



### Resumo

Este artigo é produto de uma experiência participativa que permitiu a abordagem da população estudantil universitária e escolar à Arqueologia durante os anos de 2016 e 2019. O modelo construtivista é estabelecido como eixo central, procurando refletir sobre a relevância, vinculação e geração do conteúdo, contextualizado na escola. É dada maior importância à teoria da aprendizagem significativa, refletindo sobre a necessidade de conhecer o conhecimento prévio dos estudantes visitantes, com a finalidade de articular o conteúdo do museu por meio de estratégias didáticas que potencializam os processos de leitura-escrita, experimentação e compreensão do passado. Os resultados apoiam a função educativa do museu como um cenário que convida diálogos entre bebês, estudantes, professores e entidades museológicas, permitindo ampliar o leque da Arqueologia Pública e aprofundar os processos reflexivos da Educação Patrimonial nos Museus.

*Palavras-chave:* Didática, Arqueologia Pública, Educação Patrimonial, Museu.

### Resumen

Este artículo es producto de una experiencia participativa que permitió el acercamiento de la población estudiantil universitaria y escolar a la arqueología durante 2016 y 2019. Se establece como eje central el modelo constructivista, buscando reflexionar en la pertinencia, vinculación y generación de contenidos contextualizados en la escuela. Se otorga mayor relevancia a la teoría del aprendizaje significativo, reflexionando en la necesidad de conocer los conocimientos previos de los alumnos visitantes, para así articular los contenidos del museo mediante estrategias didácticas que potencialicen los procesos de lecto-escritura, experimentación y comprensión del pasado. Los resultados respaldan la función educativa del museo como escenario que invita a diálogos entre los infantes, estudiantes, profesores y entidades museales, permitiendo ampliar el campo de acción de la arqueología pública y ahondando en los procesos reflexivos de la educación patrimonial en los museos.

*Palabras claves:* Didáctica, Arqueología Pública, Educación Patrimonial, Museo.

### Abstract

This article is the product of a participatory experience that allowed the approach of the student population to public archeology during 2016 and 2019. The constructivist model is established as the central axis, seeking to reflect on the pertinence, linkage and generation of content contextualized in the school. Greater relevance is given to the theory of meaningful learning, reflecting on the need to know the previous knowledge of visiting students, in order to articulate the contents of the museum through teaching strategies that potentiate the processes of reading-writing, experimentation and understanding of the past. The results support the educational function of the museum as a scenario that invites dialogues between children, students, professors and museum entities, allowing broadening the field of action of public archeology and delving into the reflective processes of patrimonial education in museums.

*Keywords:* Didactics, Public Archeology, Heritage Education, Museum.



## **1. Didáctica, arqueología pública y educación patrimonial en el Parque Museo Arqueológico de Tunja – UPTC**

Con el establecimiento de la República liberal en Colombia, la década de los 30 muestra grandes transformaciones de orden político en el país, entre ellas, el reconocimiento, estudio y apropiación del patrimonio arqueológico, especialmente en los temas de divulgación iniciados en las instituciones educativas formales, tales como universidades. Ante la situación, el Parque Museo Arqueológico de Tunja no se queda atrás, nace de los procesos investigativos históricos y arqueológicos realizados en la única universidad pública del departamento de Boyacá, la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia - UPTC. Como museo universitario, arqueológico y regional, recibe principalmente a la población escolar del departamento, caracterizada por ser rural y de contextos diferenciales en edades, modelos educativos y experiencias significativas de aprendizaje.

Sin embargo, las exposiciones permanentes no estaban pensadas para este tipo de público, los lenguajes empleados en los guiones estaban pensados para un público especializado, las vitrinas eran altas, los recorridos y temáticas eran extensas y no vinculaban el trabajo con niños. El panorama era el de un museo especializado no pensado para niños, pero con el 80% de visitantes infantiles en su población. Un primer diagnóstico fundamentado en la revisión a los libros de visitas del Parque Museo que las instituciones educativas de la región son la principal población visitante. El principal motivo de su visita es de tipo académico, así que las fotografías a los paneles, los cuadernos de notas y la compañía de algunos profesores son frecuentes. “Al hacer una evaluación del recorrido y las guías se evidenció la dificultad de los niños para entender lo expuesto, ya que se utilizaba un lenguaje técnico e ininteligible, tanto por parte del guía como en la museografía” (Parra, 2019, p. 38).

La situación permitió iniciar un proceso investigativo, participativo y co-elaborado que facilitara pensar, diseñar y aplicar didácticas que se articularan a los procesos educativos de las instituciones de la región, las cuales permitiesen fortalecer los procesos de arqueología pública iniciados por el Museo Arqueológico de Tunja desde su inauguración en 1990. Durante el proceso se vincularon siete pasantías de estudiantes de la Facultad de educación de la UPTC (Acosta, 2018; Alvarado, 2019; Hernández, 2019; Huertas, 2019; Martínez, 2019; Noy, 2018; Orjuela, 2018), una pasantía empresarial, un trabajo de grado (Parra, 2019), ocho becas trabajo, dos becas de fomento a la investigación ICANH (Quiroz & López, 2018; Orjuela, 2019), una beca de estímulos del Ministerio de Cultura (Resolución 2059 de 2019) y cerca de 300 estudiantes del curso Arqueología y patrimonio de la Licenciatura en Ciencias Sociales de la UPTC. Como resultado, se crearon estrategias didácticas diferenciales que permiten articular la arqueología, los lineamientos curriculares del Ministerio de Educación Nacional y los Derechos Básicos de Aprendizaje –DBA- de la educación básica por parte de estudiantes de la Licenciatura en Ciencias Sociales de la UPTC y la dirección del Museo Arqueológico de Tunja.

## **2. Los Museos en Colombia**

El interés por salvaguardar y exhibir el patrimonio en Colombia se origina con la creación del Museo Nacional el 28 de julio de 1823. Por primera vez, el Museo abre al público el 4 de julio de 1824, donde el entonces vicepresidente de la República, General Francisco de Paula Santander, lo declaró oficialmente creado. Su primera sede fue la antigua casa de la expedición botánica, también conocida como casa de los secuestros. Su fin era exhibir la colección de historia natural reunida por José Celestino Mutis, durante los viajes que realizó

por el entonces territorio de la Nueva Granada (Museo Nacional de Colombia, 2008). Más adelante se suman otras piezas de carácter arqueológico, histórico, artístico y para el 2008, sus colecciones ascienden a más de 20,000 objetos, entre los que se encuentran vestigios de los primeros pobladores, testimonios de los diferentes periodos de la historia patria, manifestaciones artísticas desde la colonia hasta el presente, etnografía indígena y afro colombiana.

Sin embargo, pasaron muchas décadas sin que surgieran otras iniciativas relacionadas. En 1881 se crea el Museo de Antioquia, entidad que exhibía objetos testimonio de diferentes momentos históricos, tales como piezas de arte precolombino, rocas, minerales, colecciones numismáticas, algunos retratos de próceres y otros objetos curiosos. A comienzos del siglo XX (1900-1940), se crean otros 20 museos, 13 de ellos con colecciones de ciencias naturales, fundados en su mayoría por instituciones educativas, colegios de comunidades religiosas o Universidades, quienes lo utilizaron como una herramienta de apoyo para la educación de sus estudiantes. En la década de los 50 aparecen los museos de arte, pero solo hacia 1970 esta tendencia se afianza. El Museo Nacional recalca que la gran mayoría de estas instituciones dependen de entidades privadas sin ánimo de lucro, creadas específicamente para este fin, lo cual contribuye en gran medida a garantizar su permanencia. Entre los 80s y 90s, se presenta un notable crecimiento en el número de museos, principalmente con colecciones históricas y arqueológicas. Durante esta época, aparecen los museos interactivos como escenarios educativos, en Colombia aparece el Museo de la Ciencia y el Juego como iniciativa de la Universidad Nacional en 1984, experiencia que generó la creación de más museos de este tipo, los cuales están dirigidos en especial a un público infantil y juvenil, usando la interactividad como medio para acercar al público a la ciencia.

En 1997 se crea la Ley General de Cultura y se establece que el patrimonio arqueológico es inalienable, imprescriptible e inembargable y pertenece al Estado, razón por la cual las entidades públicas deben garantizar su conservación en casas de la cultura o museos públicos (Ley 1185 de 2008). Dicha situación, genera inestabilidad administrativa por el hecho de estar sujetos al cambio de los poderes locales y por supuesto, al presupuesto que destinan los mismos para su funcionamiento. Esta situación no es ajena a las inestabilidades administrativas y financieras de los museos universitarios en Boyacá, pese a estar adscritos a facultades y vicerrectorías, los museos no cuentan con el personal necesario para su funcionamiento y los directores, que también son docentes, deben recurrir a estrategias de sostenibilidad con los estudiantes.

La Ley 397 de 1997 (Ley General de Cultura), señala que “la política estatal en lo referente al patrimonio cultural de la nación tendrá como objetivos principales la salvaguardia, protección, recuperación, conservación, sostenibilidad y divulgación de este, con el propósito de que sirva de testimonio de la identidad cultural nacional, tanto en el presente como en el futuro”. Designa al Museo Nacional como ente rector de los museos públicos y privados, sus funciones están encaminadas a dar cumplimiento a los artículos 49 a 55 en los que se legisla acerca del desarrollo de los museos. Entre sus muchas funciones se encuentra el fomento de los museos del país, la investigación científica e incremento de las colecciones, la protección y seguridad del patrimonio cultural que albergan los museos, el control de las colecciones y gestión de los museos públicos y privados, la generación de recursos para la financiación de las actividades de los museos, entre otros no menos importantes. Para tal labor se crea la Red Nacional de Museos, programa que viene adelantando acciones que tienden a conocer el sector museos del país.

### 3. El museo como escenario educativo

Actualmente los museos son considerados una institución fundamental en el campo educativo, cada vez son más los espacios museísticos destinados a talleres y actividades para niños, jóvenes y adultos, quienes cautivados ante inusuales y “exóticos” objetos buscan una forma inteligible de acceder a su conocimiento. En un corto recorrido a través del tiempo, Núñez (2008) indica que los museos abren sus puertas al público en el siglo XVIII, limitando el acceso a las colecciones para los visitantes de las cortes y gobiernos; allí se relataban las conquistas imperiales y se mostraba la riqueza de las colonias conquistadas. Luego, en el siglo XIX y comienzos del XX, los estados nacionales tomaron el museo como medio para la educación de la historia de las sociedades y culturas. En este periodo de consolidación del Estado Nación, el objetivo de la educación fue acompañar el progreso social, forjando una identidad para los ciudadanos desde las instituciones culturales (Conforti, 2010). Lo expuesto, evidencia el rol del Estado en la organización y control del sistema educativo y de sus prácticas, de ahí que los contenidos de los textos, la formación de docentes y los currículos, sean regulados por el Estado.

No obstante, otros antecedentes coinciden en expresar como decisivo los comienzos de los 70, cuando surgen críticas desde distintas posiciones ideológicas que ponen en duda la eficiencia de los sistemas educativos formales. Como resultado de una profunda revisión a sistemas educativos formales de numerosos países, se redescubren otras formas de educación no excluyentes, sino complementarias, tales como la educación formal (integrada al sistema educativo oficial, gradual y jerarquizado), la educación no formal (llevado a cabo por grupos, personas o entidades identificables y reconocidas que no otorgan directamente grados o titulaciones) y la educación informal (conocido como el proceso a través del cual las personas adquieren actitudes, valores y conocimientos a través de su experiencia cotidiana y de los recursos del entorno) (Zabala & Roura, 2006).

A la vez, se replantea la clásica concepción de museo, considerado hasta el momento como un espacio de deleite, redefiniéndose como centro de aprendizaje (López, 2001). De este modo, los visitantes se convierten en el núcleo central de la función social del museo y no precisamente con la intención de llenar las instalaciones de personas, sino con la intención de conocer los visitantes y sus necesidades. El interés por atribuir una definición al museo surge a partir de la creación del Consejo Internacional de Museos –ICOM– en 1946. A raíz de la crisis general de las viejas instituciones de Europa, el ICOM también sufre una crisis de identidad entre 1971-1974, convirtiéndose en una organización de afiliación, en la que todos los miembros tenían la oportunidad de participar y ejercer influencia mediante el voto, situación evidente en la adscripción de miembros entre 1970, con 700 miembros y 2004, con 19,000 miembros.

Durante su evolución, el ICOM ha tenido la necesidad de replantear la definición de museo, no precisamente porque las anteriores se consideren erróneas, sino por los continuos cambios y necesidades que presenta la sociedad actual. Con ellos, el ICOM ha adquirido nuevas funciones, entre otras, la educativa, función ausente en la definición inicial de museo en 1946, cuando el museo tenía como únicas funciones las de adquirir, conservar y exponer. La definición actual considera que un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que se ocupa de la adquisición, conservación, investigación, transmisión de información y exposición de testimonios materiales de los individuos y su medio ambiente, con fines de estudio, educación y recreación (Murphy, 2004).

Lo anterior, permitió establecer cinco funciones básicas del museo, entre las que se encuentran coleccionar, investigar, conservar, comunicar y exhibir. Estas funciones del museo son ejecutadas con fines de estudio, educación y deleite, consideradas por López (2001) como misiones sociales. Los fines de estudio señalan al museo como institución académica, cuya función básica es contribuir al desarrollo del conocimiento en el campo de su disciplina. Estos fines se orientan a apoyar el desarrollo de la sociedad al cual sirve la entidad, ya sea mediante el ofrecimiento al público de instrumentos o servicios que permitan el desarrollo y perfeccionamiento de los valores (intelectuales, artísticos, culturales, ideológicos) de la vida en sociedad.

Para que esta entidad pueda cumplir sus cinco funciones básicas y sus tres fines, es necesaria una estructura de gestión y organización que le permita ejercerlas a cabalidad y que haga posible su mantenimiento (López, 2001), características que se cumplen en el Parque Museo Arqueológico de Tunja con la dirección y gestión de un docente y un grupo de apoyo de estudiantes vinculados a la Facultad de Educación de la UPTC.

#### **4. Didáctica y arqueología pública en el Parque Museo Arqueológico de Tunja**

El Parque Museo Arqueológico de Tunja de la UPTC, entidad museal certificada por el Ministerio de Cultura de Colombia, es un museo universitario de carácter regional que cuenta con una de las 23 áreas arqueológicas protegidas reconocidas por el Instituto Colombiano de Antropología e Historia mediante Resolución 291 de 2018, situación que le ha permitido posicionarse como uno de los museos más importantes de la región.

El Museo nace en 1990 como respuesta a la necesidad de divulgar los estudios culturales e históricos que surgieron en el contexto de las investigaciones arqueológicas realizadas durante la construcción de la UPTC (Pradilla, 2004; Villate, 1990). Aunque en sus 30 años ha desarrollado cerca de 27 proyectos de rescate arqueológico, más de 20 investigaciones y 32 exposiciones, los procesos de divulgación no habían vinculado la infancia como público predominante del museo y solo hasta 2017 el Parque museo inicia un proceso de creación, diseño e implementación de estrategias didácticas para públicos diferenciales por edades, temáticas y contextos.

Sin duda alguna, el Museo Arqueológico de Tunja ha sido un escenario educativo clave en los procesos de formación de licenciados de las Facultad de Ciencias de la Educación, así lo confirman los trabajos de grado, monografías, proyectos de investigación y manejo de colecciones articuladas a los procesos de divulgación en exposiciones itinerantes y permanentes del museo. Algunas de ellas han propuesto la modificación curricular para el área de ciencias sociales y su articulación a los programas de extensión cultural adelantados por el Museo Arqueológico de Tunja (Plata, 1995). También se propone un Parque museo de carácter regional, “abierto a diversas interpretaciones, a múltiples lecturas, a un sin número de recorridos y sobre todo a nuevos descubrimientos” (Museo Arqueológico de Tunja, 2005).

Ante la propuesta de Parque museo abierto y regional (Pradilla, 2006), los licenciados en formación recurren a la imagen y la iconografía como instrumento artístico y pedagógico que permite situar al visitante en un contexto arqueológico, posibilitando la interacción y el ejercicio de aula al aire libre (Torres, 2005; Morales, 2006). De igual manera, se propone una maleta didáctica que articule resultados investigativos de carácter arqueológico en Tunja

(Villabona, 2009; Zuluaga, 2010). Aunque las propuestas de los licenciados no caracterizaban una población específica, los ejercicios aplicativos permitirían confirmar su posible uso como didácticas en la consolidación de un proceso de arqueología pública para niños.

Con el traslado del museo a una sede mas amplia y con espacios para la conservación de colecciones, se inicio un proceso de investigación y reflexión del quehacer educativo y divulgativo del Parque museo. Desde 2017 se recurrió a otras didácticas de carácter experimental como arqueólogo por un día, talleres de conservación preventiva en patrimonio inmueble, apropiación y reconocimiento del patrimonio, talleres de pigmentos y cerámica. El ejercicio permitió vincular los diversos públicos en los procesos educativos del museo y repensar un escenario mas incluyente en la consolidación del nuevo Parque museo.

Para ello, la teoría del aprendizaje significativo sugirió la necesidad de saber si los visitantes sabían que era la arqueología, el patrimonio y que idea tenían acerca de los museos. El uso de redes sociales, carteleras y encuentros de retroalimentación en las instituciones educativas de la región permitieron conocer los imaginarios y concepciones de los visitantes frente a ¿qué es la arqueología?, ¿qué es el patrimonio? y ¿cómo quisieras ver el nuevo museo?. La sistematización permitió conocer cuáles eran las definiciones de patrimonio y de arqueología. En cuanto al patrimonio, los visitantes coincidieron en definirlo como una herencia o riqueza, mientras algunos hacían énfasis en aquello que conocemos como patrimonio familiar, otros llegaban a definirlo como algo valioso para la identidad (Parra, 2019).

A la pregunta ¿cómo quisieras ver el nuevo museo?, fue reiterativa la solicitud de “fotografías, no réplicas, organización de talleres, ilustraciones, un museo más grande en el que se aprenda mucho, que use nuevas tecnologías y hagan del museo un lugar más interactivo” (Parra, 2019). Ante el panorama, se recurrió al origen etimológico de la didáctica, muy relacionado con los verbos enseñar, instruir y exponer con claridad, los cuales están relacionados con el deseo de un museo que enseñe y exponga con claridad, con lenguajes más comunes y menos especializados. Para lograrlo, se recurrió a la didáctica como “ciencia de la educación que estudia e interviene en el proceso de enseñanza-aprendizaje con el fin de conseguir la formación intelectual del educando” (Mallart, 2001, p. 6), permitiendo la consolidación del Parque Museo Arqueológico de Tunja como escenario educativo de la región.

En un inicio fue necesario pensar la infancia y reformular las guías para todo tipo de públicos, puesto que son consideradas una estrategia pedagógica para la enseñanza de la arqueología, permitiendo articular la teoría arqueológica con los imaginarios del pasado y las representaciones cotidianas. Es así como el museo se convierte en un puente comunicativo y didáctico entre el pasado y el presente, haciendo sentir a la arqueología más cercana y no en un pasado con el que el visitante no encuentra ninguna relación.

Las guías para primera infancia incluyeron el reconocimiento del cuerpo en las vasijas y esculturas, las posiciones de los enterramientos - sentado, fetal, acostado -, el reconocimiento de formas espirales, líneas, círculos y rombos en la cerámica, los ejercicios de concentración y atención mediante los recorridos, el manejo de tonalidades de voz -baja y alta-, la motricidad fina mediante ejercicios de arcilla y dibujo, la reflexión y el análisis frente a las practicas prehispánicas y las cotidianas. En el lugar se daba a conocer la forma de sus casas, su ropa, sus adornos y algunos de sus lugares más importantes, de modo que al final los niños jugaran a imitar algunos de los objetos que allí encontraron con plastilina y arcilla.

Para la segunda infancia se incluyó el dibujo con indicaciones que comprendían el completar una vasija, decorarla, realizar un dibujo grupal en cartelera que recreará un día entre los muiscas, también se integró la huerta demostrativa de alimentos prehispánicos mediante el reconocimiento del grupo de alimentos (granos, frutos, tubérculos, raíces) que ellos aun consumen y cultivan, dando a conocer las bondades de estos alimentos para la nutrición de las personas. Finalmente, las guías para jóvenes profundizaban en el trabajo interdisciplinar de la historia, arqueología, medicina, biología, odontología y agronomía, contextualizando el estudio del pasado en la UPTC.

Dentro de las observaciones y cuestionamientos realizados por la población infante visitante del Parque museo entre 2016 y 2017, fue evidente su insistencia por manipular objetos con las manos, por lo cual se creó una maleta didáctica que permitiese la manipulación de objetos y aprovechamiento de los materiales locales, elaboración y posible función (Alvarado, 2019). Otras didácticas que alimentan las visitas guiadas y visitas taller corresponden a la elaboración y aplicación de cuentos que articulan las investigaciones, objetos y recorridos (Parra, 2019).

Los recorridos a cielo abierto permitieron diseñar y montar un circuito expositivo en el área arqueológica protegida, cuyo eje transversal son la vida y la muerte de las comunidades prehispánicas que habitaron el altiplano cundiboyacense (Quiroz & López, 2018). El circuito permitió articular el área arqueológica al Parque museo mediante una exposición a cielo abierto con un lenguaje visual y textual más claro, concreto y cercano que facilitará el desarrollo de visitas autónomas, guiadas y visitas-taller, permitiendo continuar una diferenciación temática y generacional adecuada a diversos públicos.

Vincular la didáctica en los procesos educativos y de divulgación del Parque museo permite retomar los planteamientos de la arqueología pública, la cual indaga los múltiples posicionamientos de los arqueólogos y la arqueología en los conflictos derivados de los procesos de interpretación del pasado (Salerno, 2013), en las responsabilidades sociales, políticas de la arqueología y su relación con la educación. La experiencia no es nueva, Montenegro (2014) documenta experiencias en Suecia, Bolivia, Argentina y Brasil, expresando que “la arqueología pública puede vislumbrarse como un espacio para desarrollar propuestas didácticas que contribuyan a generar conocimientos sobre el pasado desde una perspectiva multivocal” (Montenegro, 2014, p. 31), buscando favorecer los procesos de construcción del patrimonio arqueológico en la escuela.

## **5. Pensar el Parque museo desde la educación patrimonial**

Pensar la educación patrimonial en Colombia, trae consigo la revisión histórica de las apuestas educativas en los museos. A inicios del siglo XXI el Museo del Oro proponía que la divulgación de la arqueología debería promover la convivencia en Colombia, aceptando las diferencias culturales (Londoño, Therrien & Garzón, 2001), mientras que el Ministerio de Cultura, el Museo Nacional y la Red Nacional de Museos iniciaban en 2005 programas que facilitarían los procesos divulgativos y educativos bajo la fórmula “comunicación+educación en un museo”. Estas apuestas no estaban alejadas de las reflexiones lideradas por el Museo Arqueológico de Tunja, quien en 2006 realiza el primer seminario sobre Museos, educación y Patrimonio.

Considerar el museo como escenario educativo permite establecer argumentaciones pertinentes, tales como la preocupación por conocer al visitante, sus intereses y sus

necesidades. La búsqueda de estrategias para hacer más entendible el conocimiento que se quiere divulgar, entre las cuales están la creación de visitas taller con temas específicos. El hacer del museo una experiencia sensible, que haga parte del estar, que se vincule con los deseos y expectativas de los visitantes, que genere pasión y permita la familiarización con algunos objetos, personajes y técnicas utilizadas.

En el diagnóstico de Parra (2019), se reconoció el Parque museo como escenario necesario en el proceso de educación formal de las instituciones regionales, principalmente en los grados cuarto a séptimo de la educación básica, quienes en su búsqueda por comprender las culturas ancestrales que a la llegada de los españoles habitaban el territorio nacional, se convierten en los principales visitantes. Esta situación generó un proceso interdisciplinar de licenciados en formación de la Facultad de Educación que permitió articular los Derechos Básicos de Aprendizaje del Ministerio de Educación Nacional – MEN- en las visitas guiadas y visitas taller, mediante aproximaciones y ejercicios de experimentación fundamentados en los postulados de la educación patrimonial.

Montenegro (2012), reconoce acciones pedagógicas de transferencia, mediación cultural y comunicación social desde la arqueología social, las cuales a su vez permiten la construcción social del patrimonio mediante procesos educativos que vinculen la arqueología en contenidos educativos y curriculares. Ante la propuesta de Montenegro, el Parque museo comenzó un proceso de enseñanza-aprendizaje que implicó el diseño y experimentación de estrategias didácticas en la formación de licenciados en ciencias sociales de la UPTC, mediante el curso Arqueología y patrimonio. El éxito del proceso facilitó la creación de un Plan Educativo Institucional del Parque museo, el cual permite continuar los procesos educativos iniciados desde 2017.

Si bien, los museos son considerados escenarios de educación no formal (García, 2007), el Parque Museo Arqueológico de Tunja nace de procesos investigativos de la educación formal, especialmente de la Facultad de Educación de la UPTC. Pensar procesos divulgativos de las investigaciones y excavaciones arqueológicas realizadas por el Equipo de Arqueología, hoy Grupo Interdisciplinario de Investigaciones Arqueológicas e Históricas de la UPTC, era un desafío al momento de apertura del museo. Sin embargo los 30 años de funcionamiento, han permitido reconocerle como actor clave en los procesos educativos de la región, como puente entre la arqueología y la etnografía, es decir entre el pasado y el presente. Esta situación provocó la necesidad de articular los contenidos curriculares del curso Arqueología y patrimonio de la Licenciatura en ciencias sociales de la UPTC y los lineamientos curriculares del Ministerio de Educación de Colombia.

El proceso implicó un trabajo etnográfico reflexivo (Guber, 2011) y la replicación del método cualitativo propuesto por Montenegro (2012) en Argentina. Para ello, se generó un trabajo interdisciplinar entre arqueólogos, licenciados en formación de Ciencias Sociales y Artes Plásticas, permitiendo la creación de distintas guías y material didáctico según contenidos curriculares, derechos básicos de aprendizaje, edades y contextos de los visitantes. Tanto el diseño de las guías, como el diseño de la exposición se realizaron con el lenguaje más claro y concreto posible, representando un desafío para los creadores, por la simplicidad que implicaba. Si bien, cada uno de los participantes aportaba conocimientos disciplinares, hacer de un lenguaje técnico algo simple permitió comprender el Parque museo como escenario de aprendizaje significativo.

Incorporar la didáctica y la interpretación al estudio de los bienes patrimoniales es el objetivo de la educación patrimonial (Zabala, 2006), por eso estamos seguros que las visitas a

espacios patrimoniales como museos, áreas protegidas o sitios arqueológicos, se presentan como una oportunidad didáctica para promover el respeto por aquello que se conserva, encausando la puesta en valor de los bienes mediante los procesos de divulgación, apropiación y educación de una de las 23 áreas arqueológicas protegidas de Colombia.

Zabala y Roura (2006) aclaran que iniciar este proceso educativo implica adoptar un nuevo modo de considerar la acción del patrimonio transformándolo en un instrumento real de aprendizaje y no como un mero acto de brindar información. El proceso de transformación del patrimonio implica un proceso de activación que va de la mano con las sensaciones, las estéticas, emociones y vivencias que produce en la comunidad académica y los visitantes, dando un valor cultural, social, patrimonial e investigativo a ese patrimonio no monumental. El proceso es también un ejercicio de la educación patrimonial, la cual “no busca capacitar a las personas en temas específicos sino formar en valores, despertar inquietudes, promover la participación, la comprensión, el respeto y la valoración de lo que pertenece a todos y a partir de ello construir la identidad como comunidad” (Zabala & Roura, 2006, p. 235).

Es así como el Parque museo se consolida como un espacio de constante construcción individual y académica, ya que antes de pensarse un público visitante, primero se indaga, se replantea y se construye internamente entre los voluntarios, pasantes e investigadores, quienes continuamente están reformulando iniciativas, investigaciones y actividades que fortalezcan la función social del museo y sin duda la apropiación social del patrimonio.

#### Referencias

- Acosta, B. (2018). Las redes sociales como herramienta pedagógica en el proceso de puesta en valor de los sitios arqueológicos Goranchacha y Suhusymuy (Pasantía en Museo Arqueológico de Tunja, Licenciatura en Ciencias Sociales, UPTC, Tunja).
- Alvarado, A. (2019). Desde las artes plásticas, hacía un museo vivo (Pasantía en Museo Arqueológico de Tunja, Licenciatura en artes plásticas, UPTC, Tunja).
- Conforti, M. (2010). Educación no formal y patrimonio arqueológico: su articulación y conceptualización. *Intersecciones en Antropología* 11: 103-114. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=179515632008>
- García, N. (2007). Arqueología y educación. Estado de la cuestión. *Revista Cuicuilco* 39: 203-226. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/351/35111319009.pdf>
- Guber, R. (2011). *La etnografía método, campo y reflexividad*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Hernández, E. (2019). Una propuesta a la divulgación del Parque Museo Arqueológico de Tunja desde la arqueología pública (Pasantía en Museo Arqueológico de Tunja, Licenciatura en Ciencias Sociales, UPTC, Tunja).
- Huertas, J. (2019). Relaciones de los estudiantes de la Escuela de Filosofía y el Museo Arqueológico de Tunja - Uptc (Pasantía en Museo Arqueológico de Tunja, Licenciatura en filosofía, UPTC, Tunja).
- Londoño, E., M. Therrien & F. Garzón (2001). La divulgación de la arqueología en el Museo del Oro: promover la convivencia en Colombia. *Boletín Museo del Oro* 48: 66-79. Recuperado de <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/4860>

- López, F. (2001). Funciones, Misiones y Gestión de la entidad museo. En Museo Nacional de Colombia (Ed.), *Memorias del coloquios nacionales: La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el museo; desarrollo y proyección de las colecciones del Museo Nacional de Colombia*, 29-39. Bogotá, Ministerio de Cultura. Recuperado de [https://www.academia.edu/1436085/Funciones\\_misiones\\_y\\_gesti%C3%B3n\\_de\\_la\\_entidad\\_museo\\_](https://www.academia.edu/1436085/Funciones_misiones_y_gesti%C3%B3n_de_la_entidad_museo_)
- Mallart, J. (2001). Didáctica: concepto, objeto y finalidades. En F. Sepúlveda, & N. Rajadell (Eds.), *Didáctica General para psicopedagogos*, 23-57. UNED.
- Martínez, L. (2019). Un puente entre el pasado y el presente: Propuesta de dinamización de la exposición a cielo abierto Cercado Grande de los Santuarios. (Pasantía en Museo Arqueológico de Tunja, Licenciatura en Ciencias Sociales, UPTC, Tunja).
- Montenegro, M. (2012). Arqueología en la escuela: experiencias en el sector septentrional del noroeste argentino. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 44: 487-498. Recuperado de [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-73562012000300011](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562012000300011)
- Montenegro, M. (2014). Una experiencia de arqueología pública y colaboración intercultural en el sector septentrional de argentina. *Revista Arqueología Pública* 8: 26-43. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6467425>
- Morales, E. (2006). Inventario de diseños de las vasijas muiscas del Cercado Grande de los Santuarios – Museo Arqueológico de Tunja - UPTC (Trabajo de grado para optar al título de Licenciada en Ciencias Sociales, Facultad de Educación, UPTC, Tunja).
- Museo Arqueológico de Tunja - Uptc. (2005). Museo Abierto Arqueológico de Tunja, anteproyecto Museográfico.
- Murphy, B. (2004). La Definición del Museo. De una referencia para el especialista a un papel social. *Noticias del ICOM* (2), 3.
- Noy, L. (2018). Plan educativo institucional del parque museo arqueológico de Tunja. (Pasantía en Museo Arqueológico de Tunja, Licenciatura en Ciencias Sociales, UPTC, Tunja).
- Núñez, Angélica. (2008). La transmisión de saberes en el museo. *Decisio*: 14-18. Recuperado de [https://www.academia.edu/3605763/La\\_transmisi%C3%B3n\\_de\\_saberes\\_en\\_el\\_museo](https://www.academia.edu/3605763/La_transmisi%C3%B3n_de_saberes_en_el_museo)
- Orjuela, J. (2018). “Graficas intérpretes del pasado” (Pasantía en Museo Arqueológico de Tunja, Licenciatura en Artes Plásticas, UPTC, Tunja).
- Orjuela, J. (2019). Imaginando el pasado con imágenes del ahora. Estímulo del Programa de Fomento a la Investigación del ICANH – 2019, Bogotá.
- Parra, D. (2019). La arqueología pensada para niños: una didáctica desde el museo arqueológico de Tunja (Trabajo de grado para optar al título de Licenciada en Ciencias Sociales, Facultad de Educación, UPTC, Tunja).
- Plata, M. (1995). Pedagogía y estrategia curricular (Trabajo de grado para optar al título de Licenciada en Ciencias Sociales, Facultad de Educación, UPTC, Tunja).
- Pradilla, H. (2004). Plan de publicaciones y difusión de las colecciones y estudios realizados por el Museo Arqueológico de Tunja, UPTC.

- Pradilla, H. (2006). ¿Qué queremos contar? Parque museo arqueológico de Tunja-UPTC. Revista pensamiento y Acción 13: 61-68.
- Quiroz, M. & L. López. (2018). Contrato estatal de financiamiento, n° 081 de 2018. Proyecto “Alcance de un proceso de puesta en valor en el área arqueológica protegida de la UPTC-Tunja”. Informe final del Proyecto. Tunja.
- Salerno, V. (2013). Arqueología Pública. Reflexiones sobre la creación de un objeto de estudio. Revista chilena de antropología, 27, 7-37.
- Torres, A. (2005). Representación escultórica de la fisonomía del hombre muisca y su tipo de vivienda según hallazgos arqueológicos en predios de la UPTC (Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Artes Plásticas, Facultad de Educación, UPTC, Tunja).
- Villabona, J. (2009). Experiencia de conservación y recuperación del espacio muisca Los cojines del zaque de Tunja (Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Artes plásticas. Facultad de Educación, UPTC, Tunja).
- Villate, G. (1990). Presentación. Boletín Museo Arqueológico de Tunja Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 1.
- Zabala, E. & I. Roura (ANO). Reflexiones teóricas sobre patrimonio, educación y museos. Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales 11: 233-261. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/652/65201111.pdf>
- Zuluaga, J. (2010). Diversidad de la fauna arqueológica de la UPTC Tunja, Boyacá, Colombia: Inventario de 4 sitios (Trabajo de grado para optar al título de Licenciada en Ciencias Sociales, Facultad de Educación, UPTC, Tunja).

**DISCONTINUITÉ DE L'AUTHENTICITÉ OU AUTHENTICITÉ DE LA  
DISCONTINUITÉ?  
MARRAKECH A L'ÉPREUVE DU TOURISME DE MASSE**

**DISCONTINUITY OF AUTHENTICITY OR AUTHENTICITY OF DISCONTINUITY?  
MARRAKECH TESTING MASS TOURISM**

Recebido a 28 de outubro de 2019  
Revisto a 23 de dezembro de 2019  
Aceite a 23 de dezembro de 2019

**Khalid El Housni**

École Supérieure de Technologie d'Essaouira  
Université Cadi Ayyad de Marrakech, Maroc  
[elhousni.khalid@uca.ma](mailto:elhousni.khalid@uca.ma)

**Nabil Oursafi**

Institut Supérieur Des Sciences De La Santé  
Université Hassan 1er de Settat, Maroc  
[ouarsafinabil@yahoo.fr](mailto:ouarsafinabil@yahoo.fr)

**Larbi Safaa**

École Supérieure de Technologie d'Essaouira  
Université Cadi Ayyad de Marrakech, Maroc  
[safaa.larbi@uca.ma](mailto:safaa.larbi@uca.ma)

**Faysal Lemjidi**

Laboratoire LIMPCT, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines  
Université Cadi Ayyad de Marrakech, Maroc  
[lemjidi@gmail.com](mailto:lemjidi@gmail.com)

### Résumé

Les transformations sociales et morphologiques dans les destinations ne peuvent ne pas impliquer une redéfinition, voire une discontinuité de ce que l'on entend de l'authenticité touristique. Cette dernière s'altère au gré des changements dans la destination, mais aussi au gré de la discontinuité de l'imaginaire, des attentes et l'expérience des visiteurs. Dans cet article alimente une dialectique entre la discontinuité de l'authenticité et l'authenticité de la discontinuité. Dans la première nous supportons l'idée postmoderne de l'authenticité, une authenticité construite, relative et négociée en même temps qu'elle est fragmentée et protéiforme, laissant apparaître une nouvelle figure de la subjectivité. Dans la deuxième nous mettons le doigt sur une des perspectives de caractérisation de l'authenticité qui mériterait que l'on cristallise dans le cas du tourisme des Occidentaux à Marrakech, à savoir, l'authenticité de la discontinuité.

Notre intention ici est de proposer quelques pistes de réflexion sur les dimensions qui nourrissent l'authenticité de la discontinuité. Lesquelles sont symptomatiques de la discontinuité qui caractérise le concept de l'authenticité. Le propos sera agrémenté par de témoignages recueillis d'un corpus constitué d'entretiens semi-directifs avec des touristes francophones à Marrakech et des locaux, prestataires de services et gérants d'entreprises.

*Mots clés:* Authenticité, Discontinuité, Marrakech, Touriste, mise en scène.

### Resumo

As transformações sociais e morfológicas nos destinos turísticos não podem implicar uma redifinação, de forma a observar a descontinuidade do que entendemos como a autenticidade turística. Esta última, altera-se à medida que as mudanças actuam no destino turístico; actuam ainda ao nível da descontinuidade do Imaginário e das experiências dos visitantes. Neste artigo alimentaremos uma dialéctica entre a descontinuidade da autenticidade e a autenticidade da descontinuidade.

Relativamente à primeira questão apontamos a ideia Pós-Moderna da autenticidade, como uma autenticidade construída, relativa e negociada em simultâneo, ainda que esteja fragmentada, deixando uma nova forma de subjectividade. Relativamente à segunda questão, dedicarmos-e-mos às perspectivas de caracterização da autentificação, que merecerão que o cristalizemos, no caso do Turismo dos Ocidentais a Marraqueche, a saber, a autenticidade da descontinuidade.

A nossa intenção é a de propor algumas pistas de reflexão sobre as dimensões que alimentam a autenticidade da descontinuidade, sendo sintomáticos da descontinuidade que caracteriza o conceito de autenticidade. O seu propósito será o embelezar através dos testemunhos recolhidos por um *corpus* constituído por entrevista semiestruturadas com turistas francófonos em Marrakech, e também à comunidade em geral, prestadores de serviços e gerentes de empresas.

*Palavras-Chave:* Autenticidade, Descontinuidade, Marrakech, Tourista, Encenação.

### Abstract

Social and morphological transformations in turistic destinations cannot imply a redefinition or even a discontinuity of what is meant by tourist authenticity. The latter changes related to changes in the touristic destination and with the discontinuity of the imagination, bring expectations and experience for visitors. In this article feeds a dialectic between the discontinuity of authenticity and the authenticity of discontinuity.

In the first we support the Postmodern idea of authenticity, a constructed, relative and negotiated authenticity, at the same time as it is fragmented, it reveals a new figure of subjectivity. In the second we follow perspectives of characterization of authenticity which deserves be crystallized, concerning Western tourism in Marrakech, namely, the authenticity of the discontinuity.

Our intention here is to offer some lines of reflection on the dimensions that nourish the authenticity of the discontinuity. Which are symptomatic of the discontinuity that characterizes the concept of authenticity. This will be complemented by testimonies gathered from a corpus of semi-structured interviews with French-speaking tourists in Marrakech and locals, service providers and business managers.

*Keywords:* Authenticity, Discontinuity, Marrakech, Tourist, Staging.

## 1. Introduction

La quête de l'authenticité n'est certainement pas nouvelle, néanmoins elle n'a sans doute jamais été autant recherchée et revendiquée. Le terme authenticité est de plus en plus utilisé par les opérateurs touristiques comme un «sésame», et semble arriver à point nommé.

Cependant, l'usage fourre-tout du terme comme un mot-valise et le sidérant raccourci dont il fait l'objet, entre mimétisme et cacophonie, alimentent l'ambiguïté et laisse transparaître une discontinuité de sa définition.

En effet, la quête d'authenticité est bien une caractéristique saillante de la demande touristique actuelle, telle que cernée par les études de marché. Maccannell (1976) a introduit la notion d'authenticité dans les études touristiques en l'associant à la modernité. L'auteur soutient que les individus, éloignés de la «vie réelle», coupée de leurs racines, et aliénés dans le monde moderne, pensent la réalité et l'authenticité comme étant autre part, dans d'autres périodes historiques ou dans d'autres styles de vie plus purs et plus simples.

La question de ce qu'est-ce que l'authenticité demeure toujours problématique. Elle taraude les chercheurs et échappe à toute tentative de caractérisation. Ce n'est pas un construit stable, elle est plutôt relative et négociable, spatialement et temporellement déterminée comme l'avance Wang (1999). De multiples facettes de l'authenticité peuvent donc coexister en fonction des définitions, d'expériences et d'interprétations (Pearce & Moscardo, 1986). La perception de l'authenticité est solennelle ou chacun prétend détenir la perspicacité du regard en

même temps qu'elle est socialement construite dans la mesure où elle dépend des besoins de la société en termes de tradition et d'origine, même si ceux-ci sont mis en scène ou inventés (Hobsbawm, 1983).

Laura López Estupinan // Didáctica, Arqueología Pública y Educación Patrimonial en el Parque Museo Arqueológico de Tunja – UPTC // doi // [http://www.cta.pt.pt/?pagina=unidade\\_editorial&seccao=o\\_ideario\\_patrimonial&lang=PT](http://www.cta.pt.pt/?pagina=unidade_editorial&seccao=o_ideario_patrimonial&lang=PT)

La revue de littérature cristallise la domination scientifique de deux disciplines, en l'occurrence l'anthropologie et le marketing, imposant leurs prismes respectifs tout en s'accordant sur l'acuité de l'altérité et de la discontinuité. L'authenticité de la discontinuité provient-elle de la coprésence d'un paysage pittoresque, d'un monument célèbre, d'une culture de l'au-delà. Correspond-elle à un imaginaire aligné ? A un décrochage enchanté de son tracé quotidien.

Marrakech, terrain d'investigation de cet article, offre des possibilités de discontinuité, sans fin. Cependant, peut-on parler toujours d'authenticité dans une destination internationale qui investit une économie touristique, extravertie et de masse, et tournée à l'international ?

Marrakech, avec sa médina millénaire, ses palaces imprégnés des mille et une nuit, ne constitue-t-elle un discontinu spatial, un laboratoire de nouvelles pratiques sociales et culturelles, où l'éphémère se conjugue avec le pérenne, et tente de produire de nouvelles formes de discontinuité ?

Au-delà de l'apologie de la différence, de l'altérité, une vision commune de l'authenticité se profilant nous pousse d'émettre l'hypothèse d'une authenticité de la discontinuité. Une authenticité qui se construit dans la rencontre du vrai et le factice, dans la juxtaposition des contradictions perçues, du mélange des influences, des sentiments contrastés...

## **2. Vers une relecture de l'authenticité touristique par le prisme des représentations sociales**

La théorie des représentations sociales (RS) permet d'appréhender les écarts de conceptualisation et fournit un cadre d'interprétation et d'analyse prometteur notamment dans un contexte interculturel et complexe comme celui de la représentation de l'authenticité par les touristes de et dans la destination de Marrakech.

Dans ses fondements, la théorie des RS, tels qu'ils sont exposés par Moscovici, Jodelet (1989) constitue un repère indispensable pour nommer et définir les différents aspects de notre réalité, pour agir à leur égard, mais d'abord, pour les interpréter le monde que nous partageons avec les autres, parfois dans la convergence, parfois dans le conflit.

Martin et Royer-Rastoll (1990) avancent les RS permettent de comprendre comment on se représente la réalité, comment on la présente, comment elle nous est présentée, comment les représentations s'affrontent, s'ajoutent, s'annulent, comment l'image est vérité et dissimulation, comment l'individu les traverse, les digère, les vomit, les transforme.

Pour Serge Moscovici (1961), les RS sont des « univers d'opinions », le même auteur affirme que « les représentations sociales ne sont pas uniquement des opinions “sur”, des images “de” ou des attitudes “envers”, mais des théories, des sciences sui generis destinées à la découverte de réel et à son ordination (...). Se représenter ce n'est pas sélectionner, compléter un être objectivement donné par son pôle subjectif, c'est, en réalité, aller au-delà, édifier une doctrine qui facilite la tâche de déceler, de programmer ou d'anticiper actes et “conjonctures”

(...). Bref, une représentation sociale est un système de valeurs, de notions et de pratiques ayant

une double vocation » (Moscovici, 1975, pp. 10-11).

Laura López Estupiñán // Didáctica, Arqueología Pública y Educación Patrimonial en el Parque Museo Arqueológico de Tunja – UPTC// doi //

[http://www.cta.ipt.pt/?pagina=unidade\\_editorial&seccao=o\\_ideario\\_patrimonial&lang=PT](http://www.cta.ipt.pt/?pagina=unidade_editorial&seccao=o_ideario_patrimonial&lang=PT)

Dans une perspective cognitiviste, Doise (1983) définit les RS comme les métasystèmes ou des principes généraux de prises de position et d'opinions qui interviennent dans les rapports sociaux.

Dans toutes ces approches, nous retrouvons l'idée que les RS impliquent toujours du sens, car elles constituent un modèle explicatif, une grille de lecture partagée par les membres d'un même groupe leur permettent ainsi de construire une vision consensuelle de la réalité et de donner une signification commune à l'univers et aux situations qu'ils rencontrent. Elles orientent les actions des individus de ce groupe. De plus, par le jeu de leurs diverses propriétés, elles font le lien entre le psychologique et le social et assurent l'articulation entre le sujet et sa culture. Elles varient selon l'histoire singulière des individus, tout en continuant à partager un certain nombre de caractéristiques identiques. D'où leur importance dans l'étude de la rencontre avec des personnes de culture différente et en particulier dans l'observation de la perception que les touristes ont sur l'authenticité.

### 3. Cadre Méthodologique de la Recherche

Les personnes interrogées dont les caractéristiques sont détaillées dans le tableau 1, ont été sélectionnée d'une façon aléatoire dans les principaux lieux caractérisés par une forte présence des touristes étrangers, ainsi que quelques établissements d'hébergement comme les ryads, les hôtels et les maisons d'hôtes en périphérie de Marrakech.

Le choix de Marrakech comme terrain d'investigation n'est pas disparate. La richesse historique de la ville et qui lui a valu deux prestigieux classements de la part de l'UNESCO, se trouve confrontée de plus en plus à une foule touristique croissante et très hétérogène. La mise en tourisme de cet héritage est devenue en l'espace de quelques années un défi qui présente deux difficultés : la persévération ou encore mieux la pérennisation de ce patrimoine et le rôle que peuvent jouer les touristes dans cette double opération notamment à travers les représentations qu'ils en font dans leurs imaginaires.

32 entretiens ont été effectués (Tableau 1), les interviewés varient entre touristes français, belges, canadiens et suisses. Ainsi que des résidents étrangers exerçant dans des métiers du tourisme. Les entretiens menés sont de types semi-directifs afin d'avoir une grande matière d'analyse sur le thème de recherche. Les entretiens ont été menés à l'aide d'une grille composée de trois axes : 1) la représentation de Marrakech par les touristes ; 2) l'authenticité et l'inauthenticité de la destination ; 3) la dimension authentique dans l'expérience de voyage chez les touristes.

La durée moyenne de chaque entretien est de 45 min. Tous les entretiens ont été enregistrés avec le consentement des personnes interrogées et entièrement retranscrits.

Tableau 1

Distribution de l'échantillon.

Nationalités des enquêtés	Nombre des touristes enquêtés	
Française	<b>10</b>	
Belge	<b>6</b>	
Canadienne	<b>4</b>	
Suisse	<b>3</b>	
Total des enquêtés	<b>32</b>	

Source: Enquête des Auteurs

L'analyse des entretiens a été réalisée à l'aide du logiciel RQDA<sup>1</sup>. Ce logiciel permet de faciliter le traitement thématique des données. Ce faisant, les entretiens retranscrits sur word seront transformés en format texte. RQDA donne après la possibilité de déterminer des codes (mots clés ou variables) et de surligner le passage qui leur correspond dans chaque entretien. De la sorte, cette opération permet de visualiser à la demande, tous les passages qui correspondent à un code. Les codes utilisés représentent les concepts fondamentaux qui ressortent de notre grille d'entretien.

Comme nous l'avons précisé, le logiciel ne permet de remplacer le travail d'analyse qui relève du domaine d'action au chercheur. L'analyse qualitative adoptée consiste à passer les données brutes au processus de la classification (Bardin et al., 1979). De ce fait, nous appliquerons une analyse thématique des propos qui appartiennent au même code (Blanchet & Gotman, 2007). Le tri à plat réalisé par RDQA, nous permettra de réaliser une interprétation plus profonde des données recueillies dans le but de mettre en lumière les similitudes et les écarts entre les perceptions que font les touristes sur les différents traits distinctifs de Marrakech en tant qu'espace d'accueil touristique.

#### 4. Marrakech, un terrain de recherche de prédilection

##### 4.1. Le positionnement contrasté de la destination : Une épine dans la caractérisation de l'authenticité à Marrakech.

Depuis la mise sur pied des premiers investissements touristiques sous le protectorat (Hillali, 2008), Marrakech a connu des transformations profondes pour attirer à des visiteurs plus en quête d'expériences dites authentiques. Les efforts déployés au fil des années ont

<sup>1</sup> RQDA: est l'acronyme pour R package for Qualitative Data Analysis. Il s'agit d'un logiciel d'Analyse Qualitative.

Laura López Estupiñán // Didáctica, Arqueología Pública y Educación Patrimonial en el Parque Museo Arqueológico de Tunja – UPTC // doi // [http://www.cta.ipt.pt/?pagina=unidade\\_editorial&seccao=o\\_ideario\\_patrimonial&lang=PT](http://www.cta.ipt.pt/?pagina=unidade_editorial&seccao=o_ideario_patrimonial&lang=PT)

tourisme de nuit, tourisme d'affaires, l'image que donne Marrakech à ses visiteurs est un mélange de goûts et de sensations parfois difficiles à concilier.

Les travaux des chercheurs qui se sont intéressés à cette destination, les écrivains qui sont tombés sous son charme et aussi les personnes voulant raconter leurs propres expériences de voyage ont véhiculé des perceptions divergentes et pas toujours en phase avec le couple culture et patrimoine que les responsables vantent.

Les travaux et les avis portent souvent sur les caractéristiques spatiales et urbanistiques de la ville. L'architecture séculaire et la «magie» des lieux fascinent ses visiteurs. Les ryads comme mode de vie d'abord et nouvelle forme d'hébergement touristique constituent depuis longtemps un sujet de débat incontournable. Les écrits et les témoignages mettent toujours en exergue le caractère «authentique» de l'ancienne médina et ses ryads (Bousta & Tebbaa, 2005). L'architecture des ryads qui fait délicatement dialoguer sobriété et exubérance est majoritairement plébiscitée à côté de la capacité «de vivre tout près des habitants locaux» (Madoeuf, 2014). Cette promiscuité désirée pose des problèmes de métissage des modes de vie pas toujours près de faire bon ménage. Si les visiteurs se plaignent de certaines pratiques très connues telles que les regards hostiles, les rabatteurs, l'incitation à l'achat avec une certaine dose d'agressivité, l'arnaque, etc., d'autres expériences pointent des doléances atypiques «le dérangement engendré par l'appel à la prière pendant la nuit».

Du côté des habitants locaux, les impressions ne sont pas toujours positives. De nombreuses recherches sur la ville de Marrakech ont révélé que le touriste étranger est accusé de renchérissement des prix et donc la baisse du pouvoir d'achat des citoyens qui ne profitent pas de la manne touristique, d'afficher une supériorité nourrie par le passé colonial (Hoerner, 2007), de faire preuve de négligence vis-à-vis des modes de vie traditionnels (Bousta & Tebbaa, 2005).

La concentration des flux touristiques dans un espace réduit, malgré que Marrakech offre d'autres caractéristiques humaines et spatiales, mais qu'elle est incapable de promouvoir suffisamment, a donné lieu à des perceptions hétérogènes sur ce qui distingue la destination. Dans ces conditions, une réflexion sur le concept de l'authenticité de Marrakech revient comme un sujet intéressant malgré les risques qu'il présente.

#### **4.2. Tourisme de masse et authenticité sont-ils conciliables à Marrakech?**

Le tourisme, secteur économique essentiellement capitaliste, est perçu comme catalyseur d'acculturation et force perverse de développement (Michaud, 2001). Or, l'authenticité est perçue comme un gage d'une valeur immatérielle préservée, d'une altérité non falsifiée.

Selon Michaud (2001), l'activité touristique dénature une destination, banalise et met en scène sa culture au rabais et détourne notre conception de l'authenticité. Le même auteur affirme que si l'authenticité répond à la demande du tourisme culturel, il s'agit d'une version «frelatée» de l'authenticité. Il poursuit sa réflexion en avançant que le tourisme est un régime de sensation, de détente et d'expérience esthétique qui fait une fois de plus la part trop belle à l'hédonisme.

Brown (1999) soutient que dans certains contextes, la présence des touristes dans un lieu proscriit toute authenticité en ce qu'elle altère les significations des pratiques culturelles mises en scène. Cousin (2011) met la lumière sur deux postulats contradictoires de la relation du tourisme à l'authenticité. D'une part, il soutient que le tourisme serait une activité

Laura López Estupinan // Didáctica, Arqueología Pública y Educación Patrimonial en el Parque Museo Arqueológico de Tunja – UPTC // doi // [http://www.cta.ipt.pt/?pagina=unidade\\_editorial&seccao=o\\_ideario\\_patrimonial&lang=PT](http://www.cta.ipt.pt/?pagina=unidade_editorial&seccao=o_ideario_patrimonial&lang=PT)

essentiellement inauthentique, artificielle, moderne; d'autre part, la quête de l'authenticité ferait partie des grandes motivations du voyage de l'homme postmoderne.

Nombreuses sont les recherches qui montrent qu'il est difficile de conserver l'authenticité des sites, notamment dans le tourisme de masse, tout en procédant à leurs mises en tourisme (Yeoman et al. 2005; Grayson & Martinec, 2004). Urbain (2002) soutient ironiquement qu'un lieu touristique n'est plus un lieu qui offre suffisamment d'attrait pour attirer les touristes. C'est un site trop vu, trop fréquenté qui attire le touriste et l'appareil photographique; un site qui a perdu son authenticité; un site qui a perdu son étrangeté et ne garde que sa dimension stéréotypée. Urbain (2002) soutient qu'un site répondant avec la meilleure volonté du monde à la demande de l'authenticité, ne tombe-t-il pas inéluctablement dans la trahison de ce qui est l'essence du lieu. Dans certains cas, la mise en avant de l'authenticité au sein d'une destination pourrait être comprise comme un signe d'affaiblissement de la culture traditionnelle et donc d'inauthenticité (Harkin, 1995; Greenwood, 1989), soit à l'inverse comme une preuve de flexibilité (Noronha, 1979) ou d'involution culturelle aux dires de Mac Kean (1977). Il s'agit d'une certaine capacité à interroger et réinterpréter les fondations de la culture locale pour l'ajuster à la nouvelle circonstance. Selon Mac Kean (1977), la marchandisation d'un évènement dans le cadre d'une activité touristique ne mène pas nécessairement à une perte irrémédiable ou dégénérescence de l'authenticité, mais peut être un moyen de rendre plus vivaces certaines pratiques aux yeux des autres. Au contraire, cette activité peut mener à une authenticité émergente dans la mesure où est pris en compte le caractère évolutif de l'authenticité et non seulement la référence à un original.

La notion de l'authenticité est fortement reliée à celle d'origine définie et avérée. Marrakech, réputée depuis toujours pour la vitalité de ses traditions, son tissu urbain labyrinthique, mais emblématique d'un mode de vie conservateur, ancestral dont le pouvoir politique essaye, bien que mal, de capitaliser et renforcer l'idée de l'exception marocaine à l'ère des turbulences politiques et anarchies avoisinantes, post-soulèvement des peuples arabes.

La discontinuité temporelle est conçue dans le sens où le touriste se sente déplacé de son époque ou voyager dans un autre âge provoque un sentiment d'éloignement recherché comme si ce touriste admire cette irrégularité dans la succession des époques «L'authenticité ce qui est bien c'est que nous les Français on a encore des choses à voir qu'on avait il y a trente ans. Si tu veux, on n'a pas l'impression qu'on vieillit», assure un touriste français.

## **5. Quand les regrets et la nostalgie alimentent la discontinuité de l'authenticité à Marrakech**

Destination festive pour certains, de luxe pour d'autre, l'image de Marrakech se construit continuellement par ses nouvelles infrastructures et attractions touristiques, mais aussi par les diverses expériences qu'elle promet à ses visiteurs le temps d'un séjour. Cependant, certains touristes mitigés trouvent qu'il est paradoxal de parler de l'authenticité dans une destination touristique comme Marrakech «Je pense qu'elle est authentique et en même temps elle ne l'est pas. Je trouve qu'il y beaucoup de touristes à Marrakech. Je sais que par exemple

vous les Marocains vous ne mangez pas à la place Jamâa El Fna, c'est pour les touristes je trouve donc paradoxal. Pour moi, touristique c'est le contraire de l'authentique», avance un

Laura López Estupinan // Didáctica, Arqueología Pública y Educación Patrimonial en el Parque Museo Arqueológico de Tunja – UPTC // [doi](#) //

[http://www.cta.ipt.pt/?pagina=unidade\\_editorial&seccao=o\\_ideario\\_patrimonial&lang=PT](http://www.cta.ipt.pt/?pagina=unidade_editorial&seccao=o_ideario_patrimonial&lang=PT)

La ville de Marrakech<sup>2</sup> connaît depuis deux décennies un succès touristique certain en matière d'offre touristique de luxe, de vie nocturne. Visiblement, ce développement touristique masque les inégalités sociales entre une minorité qui est dans l'ostentation de nouveaux riches et une majorité travailleuse dans les services. Toutefois, Marrakech conserve avec un succès retentissant son attrait, son charme mystérieux qui interpelle les touristes et les médias. Y a-t-il vraiment un mystère, ou n'est-ce qu'une fabrication médiatique et capitaliste élitiste occidentale à la recherche de décors, d'un arrière-plan exotique pour passer des transactions, et une masse à la poursuite du rêve, du mimétisme? Marrakech déçoit certains touristes nostalgiques qui revisitent la ville. Ces touristes font part du sentiment de regrets qui les anime lorsqu'ils ne retrouvent plus des scènes de vie et qu'ils ont vu lors de leur première visite «Je connais Marrakech avec des mobylettes, des vieux camions, et des Peugeot 404 qui datent de 40 ans», regrette un touriste belge.

Marrakech entraîne ses visiteurs dans le labyrinthe de ses ruelles de la médina et le bruit de la place Jamâa El Fna. Elle propose des expériences riches en micro-événements, très diversifiées et stimulantes. Cependant, lorsqu'ils sont interrogés sur l'authenticité à Marrakech, certains touristes font part d'un sentiment mitigé. Un touriste français nous a dit: «La première fois dans les souks c'était intense, positif et négatif plusieurs gens qui viennent te solliciter. Mais j'ai aimé, car je n'ai jamais vécu cette expérience».

Les mêmes touristes font part de leur sentiment de regrets déplorent la disparition de ce qui faisait de Marrakech une destination authentique et l'apparition de ce qui la rend inauthentique. Un autre touriste français rajoute «Le Marrakech authentique est celui que j'ai connu il y a 20 ans. «Le Marrakech d'aujourd'hui devient assez bouillante, grande pollution avec tous les véhicules»

D'autres touristes mettent en doute la sincérité du décor. Ils se sentent manipulés et entraînés dans un cadre faussement authentique: «Les souks ! je ne sais pas s'ils sont authentiques, car je sais que c'est fait pour les touristes» (touriste français).

Les touristes déplorent la disparition de ce qui faisait de Marrakech une destination authentique et l'apparition de ce qui la rend inauthentique.

Certains touristes regrettent la dégradation, la précarité et la fragilité de l'équilibre socio-économique à Marrakech «Maintenant, Marrakech c'est un peu dur d'avoir du repos, beaucoup de mendicité, faux guides qui sont, peu ou prou, agressif, circulation anarchique, manque de visibilité sur les prix», déplore un touriste français.

<sup>2</sup> Dans le palmarès Traveler's Choice 2015 de TripAdvisor, Marrakech arrive au premier rang des meilleures destinations touristiques au monde. Le classement réalisé suite à la collecte de plus de 200 millions d'avis et opinions de voyageurs en prenant différents critères de qualité et de quantité des avis et commentaires des internautes à propos des hôtels, restaurants et attractions sur une année. Le calcul a été fait grâce à un algorithme prenant en compte toutes les notes données par les internautes pendant l'année 2014.

## 6. L'authenticité de la discontinuité

L'objectif de cette section est de mettre en lumière les éléments sur lesquels se fonde

l'authenticité de la discontinuité

Laura López Estupiñán // Didáctica, Arqueología Pública y Educación Patrimonial en el Parque Museo Arqueológico de Tunja – UPTC// doi //

[http://www.cta.ipt.pt/?pagina=unidade\\_editorial&seccao=o\\_ideario\\_patrimonial&lang=PT](http://www.cta.ipt.pt/?pagina=unidade_editorial&seccao=o_ideario_patrimonial&lang=PT)

### 6.1. De la discontinuité « méthodologique », l'authenticité du chaos et du contraste

Marrakech symbolise le glissement des valeurs du futur et de l'ailleurs vers le passé et le local. Mais qu'est-ce qui passionne les touristes dans le traditionnel et l'ancestral? Marrakech est peut-être la réponse aux motivations d'une clientèle occidentale attirée par une authenticité teintée d'orientalisme ou à la poursuite des symboles d'un Orient assimilé à la fantaisie, à l'exotisme. Le mélange d'affluences culturelles et ethniques, moyennes orientales, africaines, mauresques ..., le contraste intérieur/ extérieur, entre la splendeur de l'architecture intérieure des ryads et le minimalisme des façades extérieures... sont des éléments qui alimentent des situations et émotions contrastées et créent l'appréhension de l'originalité.

L'altérité se vit aussi à Marrakech par la discontinuité dans le sens ou le touriste, captivé par l'incertitude, se trouve momentanément en discontinuité «méthodologique» lui permettant d'appriivoiser son environnement.

La Medina de Marrakech, point de ralliement des touristes, se vit parfois dans la déroute et dans le manque de normalité de son paysage urbain, caché derrière de longs remparts.

Bien qu'il existe une organisation propre aux médinas marocaines, les touristes, désorientés, en découverte expérimentale du lieu se trouvent déroutés par ce qu'ils perçoivent jusqu'à frôler le chaos «C'est un peu déroutant, de voir le mélange entre les rues qui ne sont pas toujours droites, beaucoup de poussière et saleté, en même temps, on voit la splendeur des maisons et des palais. C'est un peu comme la vie, car en Europe c'est un peu normalisé» (touriste belge).

La médina, cet espace irréductibilité à la normalisation, figure d'indiscipline, rompt avec l'ordonnement classique de la métropole européenne. Le contraste, l'unicité, la distinction de l'objet perçu par rapport aux objets environnants semblent accentuer l'effet de la discontinuité. Marrakech, où mélangent histoire et modernisme, richesse et pauvreté; est la ville de tous les contrastes. Les Palmiers avec en arrière-plan la neige recouvrant la chaîne montagneuse de l'Atlas a longtemps été la photo carte postale de Marrakech. Loin de les opposer, la ville alimente les contrastes et entretient une altérité des apparences contradictoires. «Marrakech, cosmopolite, c'est une ville qui bouge. Il y a un mélange de modernité et de l'ancienne comme il y a deux cents ou trois cents ans. Les deux cohabitent très bien. Ce qui est drôle, des fois tu vois deux filles qui marchent ensemble une très moderne et l'autre très traditionnelle. Cela fonctionne par ce que le marocain est très ouvert» Touriste français.

Le touriste, c'est l'autre, destructeur, spoliateur, colonisateur... c'est aussi le riche, la vache à lait, le naïf. Le local, c'est aussi l'autre, colonisé, le sous-développé, l'authentique.

### 6.2. Mise en scène de la discontinuité

Livrés à la confrontation de désir contradictoire au croisement de projets opposés, à la négociation des images vraies ou stéréotypées, le visiteur croit acheter le rêve de pureté, quant à lui, le visité en quête de source de revenu ou de reconnaissance dans un rapport déséquilibré, se livre à des stratégies de séduction à la carte pour se conformer au désir de la discontinuité

recherchée, quitte à se travestir en objet et situations supposément authentiques, à parodier l'authentique, à se tromper soi-même ou tromper l'autre pour mieux le satisfaire. Pour se rendre crédibles, certains locaux performant comme sur une scène de théâtre et font preuve de capacités émotionnelles et relationnelles, maîtrisent les impressions et postures adaptées aux situations (Doquet, 2003).

Parfois, le visité se trouve à simuler ce qu'il n'est pas où dissimuler ce qu'il est pour renforcer des stéréotypes de l'ethnicité, des immuabilités. Faute de savoir de quoi l'authenticité est faite, il faut la fabriquer en s'appuyant sur la mise en scène originale, subtile, mais quelquefois inattendue et perverse, en s'habillant en berbère, en disant d'un ton mystérieux des proverbes typiques.

Un responsable commercial d'un complexe touristique nous décrit comment certains guides touristiques extrapolent jusqu'à la caricature de l'ethnicité berbère qu'ils pensent représenter, l'archétype de la culture autochtone, pour ne pas dire primitive, qui paraîtrait authentique aux yeux des touristes.

«Pour donner l'image d'une personne authentique, certains guides de montagne essayent de ne pas parler parfaitement le français, ou parler un français cassé. Mélanger le féminin et le masculin, exprès, avec un accent très marocain pour avoir les pourboires des touristes, tout en sachant que les guides ont une formation universitaire assez poussée. Autre chose, on joue aussi sur la signalétique, c'est très courant de trouver le mot toilettes écrit avec la lettre — W — Twalit».

On tente, tant bien que mal, de mettre en exergue l'aspect discontinu ressenti ou représenté par les touristes par la surexploitation de la dimension ethnique comme ressource et vecteur d'identification dans les pratiques de consommation. Les expressions qui se déferlent en témoignent «tourisme ethnique», «produits ethniques», «mode ethnique».

Dans les circuits touristiques au Maroc surtout à l'arrière-pays de Marrakech ainsi qu'à Ouarzazate, la référence berbère est accolée à tort et à travers. Dans certains cas, elle sert au renouvellement de certains stéréotypes d'infériorité du peuple autochtone.

Lors de notre visite d'un complexe touristique aux alentours de Marrakech et d'un entretien avec un responsable commercial, ce dernier mentionnait que le polo berbère est l'une des activités qui créent une ambiance ludique et que les touristes trouvent authentiques. Le polo berbère consiste à jouer du polo non pas sur une pelouse, mais sur la terre battue et à dos d'ânes.



Laura López Est

o Arqueológico de

Tunja – UPTG// [http://www.cta.ipt.pt/?pagina=unidade\\_editorial&secao=ideario\\_patrimonial&lang=PT](http://www.cta.ipt.pt/?pagina=unidade_editorial&secao=ideario_patrimonial&lang=PT)  
 Fig. 1. Activité «Polo à dos d'ânes» dans un complexe touristique à 45 km de Marrakech.  
 Source: photo prise par les auteurs.

Les ryads maisons d'hôtes (RMH) ont fait l'objet de plusieurs études. De maisons authentiques, ils ont connu en l'espace de quelques années une mutation considérable pour devenir un des moyens d'hébergement les plus préférés par les touristes. La réhabilitation de ces anciennes maisons chargées d'histoire a donné lieu à une certaine hétérodoxie architecturale et décorative de la part des nouveaux propriétaires.

«Au départ, l'objectif était d'avoir une maison qui avait une valeur architecturale, dans un style d'origine comparable au style de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle. Puis, avec la mode des ryads laquelle est tournée vers une vision orientaliste, on met des lampes de mosquées turques, des statuts de butha, on défonce le patio pour faire des piscines. À notre avis, il n'y a pas d'image authentique du tout, mais un touriste qui n'est pas connaisseur, il voit une image orientale. Un orientalisme large qui va du Maroc à l'Iran», dit un propriétaire d'un Ryad à la médina de Marrakech.

Rarissimes sont les restaurations de maisons qui réussissent ce pari dans la pure tradition d'antan. On essaye de cacher au mieux tout ce qui rappelle la modernité comme les sorties des climatiseurs dans les chambres pour permettre une immersion oculaire parfaite. Cependant des fausses notes surgissent pour satisfaire les valeurs esthétiques et hédonistes du confort contemporain. Il s'agit, en l'occurrence, de creuser des piscines à la place des fontaines dans la surface exergue des patios ou sur les terrasses des ryads, et ce, sans se soucier aucunement des normes sécuritaires ni de l'authenticité aux yeux des historiens ou puristes.

Certains Ryads choisissent délibérément le kitsch comme mode de décoration, ou plutôt orientaliste, permissive à accepter des mélanges décoratifs fétichistes, des fois inconvenantes, mais qui semblent exotiques. Le kitsch s'installe progressivement; certains décorateurs l'exploitent jusqu'au cynisme et remettent en question l'ambivalence identitaire à laquelle le tourisme donne lieu et façonne la perception de l'authenticité.

L'authenticité peut être recréée subtilement par la réintroduction d'anciens éléments ou pratiques qui, à un moment ou à un autre, avaient disparu, et qui contribuent aujourd'hui, selon les dires des acteurs du tourisme, à la valorisation de l'image, patrimoine ou des services offerts ou à maintenir le caractère immuable d'une tradition même s'il tombe dans la folklorisation.

Les exemples sont assez nombreux, on cite par exemple la mise en scène d'un style ethnique et traditionnel par l'apparence vestimentaire des portiers à l'entrée.

### 6.3. Discontinuité de la congruence de la dissonance

Le voyage éveille nos sens tout en accentuant notre sensibilité aux ressemblances et dissemblances. Il aiguise notre regard à l'appréhension de l'altérité et de la discontinuité. Certes, cela peut paraître paradoxal et dans deux sens opposés, mais cette dualité est souvent considérée comme une dialectique perpétuelle.

Sur un autre registre, Steiner et Reisinger (2006) nous rappellent que «l'authenticité fait partie d'une longue tradition philosophique préoccupée par ce que signifie être humain, être heureux et être soi-même» (p. 300). Les auteurs soulignent le caractère ontologique de l'authenticité en la définissant non pas comme un fait social, mais plutôt comme une question liée à l'humain, à son existence, ses états d'âme et ses inquiétudes. Ainsi l'authenticité existentielle est définie comme un état spécial d'être dans lequel on est vrai avec soi-même, un ressenti, qui n'est autre que le résultat de l'expérience d'un Soi réel (Selwyn, 1996), un état liminal, à la lumière duquel l'individu se sent en contact direct et intime avec soi-même. Dans ce sens, Laylor (2000) soutient que l'existence humaine ne trouve son sens que dans l'affirmation de soi, de sa nature propre, de son autonomie.

Laura López Estupinan // Didáctica, Arqueología Pública y Educación Patrimonial en el Parque Museo Arqueológico de Tunja – UPTC // doi // [http://www.cta.ipt.pt/?pagina=unidade\\_editorial&secao=o\\_ideario\\_patrimonial&lang=PT](http://www.cta.ipt.pt/?pagina=unidade_editorial&secao=o_ideario_patrimonial&lang=PT)

Par la congruence, nous entendons, si on emprunte le regard de la théorie de la congruence de l'image de soi (Sirgy, 1985), la correspondance entre la perception des objets avec le concept de soi. Pareillement, la perception de l'authenticité de et dans la destination est tributaire de la congruence de l'image de soi. L'authenticité projective (Saidi, 2010) se réalise quand le touriste projette ses rêves, ses images stéréotypées, ses attentes vis-à-vis des horizons temporels et spatiaux, ce tiers espace qui est la destination. Bref, la projection permet de replonger dans un vécu plus ou moins riche en émotions. C'est peut-être un nouveau sens du «soi», qui se révèle dans le voyage.

Certains touristes aiment se sentir en familiarité prolongée, une certaine réplique de notre façon de vivre, mais ailleurs, ou dans une moindre mesure, la conformité de nos attentes et de nos idées, préexistantes dans notre esprit par rapport à ce que l'expérience de la destination nous offre. En revanche, l'altérité qui nous conduit à aimer ce qui est légèrement autre comme si cela suppose une certaine désaffection de soi, en même temps que l'on valorise ce qu'on ne connaît pas, ou ce que l'on connaît peu. Dans ce sens, d'autres touristes voudraient rencontrer la diversion, la diversité et le changement. Ils essayent d'éviter tout ce qui rappelle le quotidien, «J'ai l'impression que Marrakech est devenu plus français ou européen qu'avant» (touriste français).

### Conclusion

Allant de la simple et progressive amplification de certains traits caractéristiques de la destination, accentuation des disparités impliquant des ressemblances qui tendent à s'opposer, jusqu'à la production de la rupture, de la fracture et parfois du chaos, la discontinuité est un fondement et un moteur essentiel des pratiques touristiques et en constitue toujours un des ressorts majeurs. La discontinuité perçue par le touriste peut être soulignée par plusieurs dimensions qui conjuguent le plus souvent la dimension paysagère, spatio-temporelle, juridico-politique ou tout simplement la dimension normative.

Le touriste n'est-il pas condamné au discontinu? Discontinuité de sa connaissance, discontinuité de sa capacité à expérimenter toutes les facettes de la destination, son incapacité à aller au-delà des stéréotypes.

L'analyse thématique conduite dans cette recherche nous montre que le déficit définitionnel observé dans la revue de littérature se trouve corroboré par la parcellisation et la discontinuité interceptée dans le discours des personnes enquêtés. Ce déficit ou discontinuité définitionnels revient à fortiori à la complexité de saisir les modèles et les référents de construction de l'authenticité, mais aussi à fragmentation de l'expérience touristique qu'offre Marrakech.

L'analyse a montré aussi que ce qu'on valorise c'est probablement la discontinuité résultante des constates perçus, de la rencontre entre de la modernité et de l'ancestralité, des interstices du faux et du vrai, des frontières de l'étrangeté ou familiarité et le flou entre la permissivité et interdiction.

Laura López Estupiñán // Didáctica, Arqueología Pública y Educación Patrimonial en el Parque Museo Arqueológico de Tunja – UPTC// doi //

[http://www.cta.ipt.pt/?pagina=unidade\\_editorial&seccao=o\\_ideario\\_patrimonial&lang=PT](http://www.cta.ipt.pt/?pagina=unidade_editorial&seccao=o_ideario_patrimonial&lang=PT)

#### References

- Bardin, L., Reto, L. A., & Pinheiro, A. (1979). *Analyse de contenu*. Edições 70, Lisbonne.
- Blanchet, A., & Gotman, A. (2007). *L'entretien ; 2<sup>e</sup> éd.*, Armand Colin, Paris.
- Brown, D. (1999). Des faux authentiques Tourisme versus pèlerinage. *Terrain*, n° 33, 41-56.
- Cousin, S. (2011). Destination authentique. Le tourisme, ou la quête (e) perdue de l'authenticité. *Les Cahiers du Musée des confluences*, Vol. 8, 59-66.
- Doise, W. (1983). Apprentissage, psychologie génétique et psychologie sociale: Une transformation de paradigmes. *Archives de Psychologie*, 51, 17-22.
- Doquet, A. (2003). Identité culturelle et tourisme: les mises en scène de l'authenticité culturelle en pays Dogon et dans le Mandé.
- Chichester, W. (1996b) (Ed.) *The Tourist Image: Myths and Myth Making in Tourism*. Chichester, Wiley.
- Grayson, K., & Martinec, R. (2004). Consumer perceptions of iconicity and indexicality and their influence on assessments of authentic market offerings. *Journal of consumer research*, 31(2), 296-312.
- Greenwood, D. (1989). *Culture by the pound: an anthropological perspective on tourism as cultural commoditization*. See Smith 1989, 171-8
- Harkin, Michael (1995). Modernist anthropology and tourism of the authentic. *Annals of Tourism Research* (22) 3, 650-670.
- Hillali, M. (2008). *La politique du tourisme au Maroc*. Editions l'Harmattan.

Hobsbawm, E. (1983). Mass-producing traditions: Europe, 1870-1914. *The invention of tradition*, 215.

Hoerner, J. M. (2008). *Géopolitique du tourisme*. Armand Colin.

Jodelet, D. (1989). *Les représentations sociales [Social representations]*. Paris: Presses Universitaires de France.

Kurzac-Souali, A.-C. (2006). *Les médinas marocaines: une requalification sélective: élites, patrimoine et mondialisation au Maroc*. Thèse de doctorat. Paris 4.

Maccannell, D. (1976). *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*. New York, Schocken.

Madoeuf, A. (2014). Symétrie et asymétrie de deux mises en scènes d'altérités orientales: riads de Marrakech et ryokans de Kyoto. *L'arabité entre conceptualisation et médiatisation*, S. Lamnaoui & Fès (Dir.) Presses de l'Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, 15-46.

Martin, D., & Royer, P. (1990). *Représentations sociales et pratiques quotidiennes*. Editions L'Harmattan. Vol. 4.

Mckean, P. F. (1977). Towards a Theoretical Analysis of Tourism: Economic Dualism and Cultural Involution in Bali. Smith, V. (Ed.), *Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 93-107.

Laura López Estupinan // Didáctica, Arqueología Pública y Educación Patrimonial en el Parque Museo Arqueológico de Tunja – UPTC// [http://www.cta.ipt.pt/?pagina=unidad\\_editorial&seccao=o\\_ideario\\_patrimonial&lang=PT](http://www.cta.ipt.pt/?pagina=unidad_editorial&seccao=o_ideario_patrimonial&lang=PT)

Michaud, Y. (2001). Anthropologie, tourisme et sociétés locales au fil des textes. *Anthropologie et Sociétés*, vol. 25 (2), 15.

Moscovici, S. (1961). *La psychanalyse, son image et son public: étude sur la représentation sociale de la psychanalyse*. Presses universitaires de France.

Moscovici, S., (1975). Préface. *Santé et Maladie: Analyse D'une Représentation Sociale*. ESF, Paris, 10–11.

Noronha, Raymond (1979). *Paradisereviewed: Tourism in Bali*. See de Kadt, 177-204.

Pearce, P. L., & Moscardo, G. M. (1986). The concept of authenticity in tourist experiences. *The Australian and New Zealand Journal of Sociology*, 22 (1), 121-132.

Saidi, H. (2010). Touristes québécois en Tunisie et patrimoine du «soi authentique». *Ethnologie française*, 40 (3), 469-476.

SaïgH-Bousta, R, Tebbaa, O. (2005). Stratégies et imaginaires du tourisme: cas des ryads maisons d'hôte et mutations de la médina de Marrakech. *Téoros*, 24 -(1), 48-52.

Selwyn, T. (1996). Introduction. *The Tourist Image: Myths and Myth Making in Tourism*. Selwyn, T. (Ed.), 132.

Steiner, C.J. & Reisinger, Y. (2006). Understanding existential authenticity. *Annals of Tourism Research*, 33 (2), 299–318.

Sirgy, M. Joseph (1985) «Using self-congruity and ideal congruity to predict purchase motivation ». *Journal of business Research*, vol. 13, n° 3, 195-206.

Taylor, C. (2000). *Les sources du moi*.

Urbain, J.-D. (2002). *L'idiot du voyage: histoires de touristes*. Payot.

Wang, N. (1999). Rethinking authenticity in tourism experience. *Annals of tourism research*, 26 (2), 349-370.

Yeoman, I., Durie, A., & McMahan-Beattie, U. et al. (2005). Capturing the essence of a brand from its history. The case of Scottish tourism marketing, *Journal of Brand Management* 13 (2), 134–147.

O Ideário Patrimonial // N. 13 // dezembro (2019) // 114 – 127 // ISSN 2183-1386 // [http://www.cta.ipt.pt/?pagina=unidade\\_editorial&seccao=o\\_ideario\\_patrimonial&lang=PT](http://www.cta.ipt.pt/?pagina=unidade_editorial&seccao=o_ideario_patrimonial&lang=PT)

## **L'INTERPRÉTATION DU PATRIMOINE: DU CONCEPT À L'INSTITUTION - LE CAS DU MAROC**

## **HERITAGE INTERPRETATION: FROM CONCEPT TO INSTITUTION - THE CASE STUDY OF MOROCCO**

Recebido a 15 de outubro de 2019  
Revisto a 10 de novembro de 2019  
Aceite a 02 de dezembro de 2019

**Mohamed Lazhar**

Faculté des Langues, des Arts et des Sciences Humaines,  
Université Ibn Zohr Ait Melloul, Morocco  
[molazhar@gmail.com](mailto:molazhar@gmail.com)



## Résumé

La présente étude a pour objectif l'analyse de «l'interprétation du patrimoine» dans sa dimension conceptuelle, stratégique et institutionnelle. Cette démarche de médiation qui a vu le jour dans les parcs nationaux américains au début du XXème siècle est introduite ces dernières années au Maroc à travers l'édification d'un ensemble de Centres d'Interprétation du Patrimoine (CIP). Ces institutions innovantes sont mises aujourd'hui au service de l'héritage culturel et naturel de notre pays. En créant le CIP du Moyen Atlas à Azrou, le CIP du site archéologique de Volubilis et le CIP de la région du Gharb, la Direction du Patrimoine Culturel apporte une contribution majeure au processus de valorisation et de promotion de diverses composantes du patrimoine national.

*Mots clés:* Interprétation, Patrimoine Marocain, Médiation Culturelle, CIP

## Resumo

O objetivo deste estudo é analisar a "interpretação do patrimônio" na sua dimensão conceptual, estratégica e institucional. Esse processo de mediação, iniciado nos parques nacionais americanos no início do século XX, foi introduzido nos últimos anos em Marrocos através da construção de um conjunto de Centros de Interpretação do Patrimônio (CIP). Essas instituições inovadoras agora servem o patrimônio cultural e natural de nosso país. Ao criar o CIP do Atlas Médio em Azrou, o CIP do sítio arqueológico do Volubilis e o CIP da região de Gharb, o Departamento do Patrimônio Cultural está dando uma grande contribuição ao processo de valorização e promoção de vários componentes do patrimônio nacional.

*Palavras-chave:* Interpretação, Patrimônio Marroquino, Mediação Cultural, CIP

## Abstract

The purpose of this study is to analyze "heritage interpretation" conceptually, strategically and institutionally. This mediation process, which began in American national parks at the beginning of the 20th century, was introduced in recent years in Morocco through the construction of a set of Heritage Interpretation Centers (CIP). These innovative institutions are now serving the cultural and natural heritage of our country. By creating the Middle Atlas CIP in Azrou, the CIP of archaeological site of Volubilis and the CIP of the region of Gharb, the Cultural Heritage Department contributes to the process of enhancement and promotion of the national heritage components.

*Keywords:* Interpretation, Moroccan Heritage, Cultural Mediation, CIP

## 1. Introduction

Le patrimoine est soumis à différents processus qui permettent sa mise en valeur. En plus de la médiation culturelle, connue dans le monde muséal francophone, on voit, ces dernières années au Maroc, l'introduction d'une nouvelle approche de tradition anglo-saxonne; à savoir: «l'interprétation du patrimoine». Cette dernière a pour but, non pas seulement d'aider les visiteurs à découvrir et à comprendre le patrimoine historique et archéologique mais aussi d'associer un large public dans les opérations de sa préservation et de sa valorisation. Donner aux citoyens les outils leur permettant, d'un côté, d'apprécier leur héritage culturel et naturel et, d'un autre côté, d'être sensibilisés aux enjeux de sa conservation et de sa transmission aux générations futures est l'un des objectifs majeurs que se fixe le travail interprétatif. Ce dernier constitue ainsi un moyen incontournable de sauvegarde et de mise en valeur du patrimoine.

## 2. Le concept d'interprétation

De façon générale, l'interprétation<sup>1</sup> consiste dans le fait d'expliquer, de traduire et de rendre quelque chose compréhensible. Le terme «d'interprétation» est connu dans plusieurs domaines comme: dans le théâtre (jouer un rôle), la poésie (signification d'un poème), la danse et dans le domaine juridique (interprétation d'un décret ou d'une loi). En sémiotique, l'interprétation consiste à donner un sens à un signe, à un geste ou à une parole. Les interprètes sont des personnes qui traduisent oralement une langue vers une autre ou qui servent d'intermédiaires entre des personnes parlant différentes langues.

L'interprétation s'accompagne d'adjectifs et on parle de l'interprétation personnelle, rationnelle, cohérente, clairvoyante et arbitraire. On parle aussi de l'interprétation des rêves, de l'interprétation religieuse, philosophique et marxiste de l'histoire, etc.

### 2.1. L'interprétation du patrimoine

Dans le domaine du patrimoine, l'interprétation est l'approche de médiation dédiée à la mise en exergue des valeurs de l'héritage culturel dans sa diversité; à travers l'association de différents acteurs. L'histoire de l'apparition et du développement de cette approche sont intimement liées aux stratégies de médiation adoptées dans la visite des parcs nationaux américains à la fin du XIX<sup>ème</sup> voire au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Dans un contexte marqué par l'urbanisation rapide que connaît le pays durant cette période, et compte tenu de l'absence de

---

<sup>1</sup> Le Dictionnaire historique de la langue française, Le Robert, p. 1043, définit ce mot ainsi:

*Interprétation*: n.f. emprunté (1160 - 1174) au latin classique *interpretatio* «explication, traduction», «action de démêler», dérivé du verbe latin. Son évolution est analogue à celle du verbe: «action de donner une signification», d'abord à des songes, puis à des actes, des paroles etc. (1440 - 1475); ensuite, «action d'expliquer quelque chose dont le sens est obscure» (1487). Le nom correspond aussi à interprète et à interpréter au théâtre (1853). Au sens de «traduction» où il correspondait à interprète et à interpréter, il est sorti d'usage, au bénéfice de traduction. Il a été repris au sens moderne d'interprète, concurrençant et remplaçant interprétariat, pour «action de traduire oralement et immédiatement» et «métier d'interprète» (après 1945), par exemple dans interprétation simultanée.

vestiges anciens servant comme repères identitaires, des guides spécialisés sont engagés pour l'encadrement des visites à ces parcs. Ils tiennent un discours qui permet de rattacher les citoyens américains à leur territoire et à leur patrimoine naturel. Par conséquent et en partant de cet exemple américain, il s'avère que même si la démarche d'interprétation à pour but général de valoriser le patrimoine et de sensibiliser le grand public à son importance, elle peut jouer un rôle fondamental dans la construction des identités collectives locales et être, en définitive, au service de l'idéologie communicationnelle.

L'interprétation est définie par Freeman Tilden, qui, à la demande des parcs nationaux américains, écrivait en 1957 un ouvrage de référence intitulé *Interpreting our heritage (L'interprétation de notre patrimoine)*<sup>2</sup> : «L'interprétation est une activité qui veut dévoiler la signification des choses et leurs relations par l'utilisation des objets d'origine, l'expérience plus tard dans les musées et centres d'interprétation, étant au service du projet éducatif de l'exposition des objets et des artefacts.»<sup>3</sup>personnelle ou divers moyens d'illustration plutôt que par la communication d'une simple information sur les faits.»<sup>4</sup>

A travers cette définition, on peut retenir ces idées principales:

Le travail d'interprétation vise la présentation des spécificités des biens culturels et naturels en dévoilant leurs significations.

Les objets d'origines sont utilisés dans le travail interprétatif et sont accompagnés de divers moyens d'illustration.

Le visiteur est impliqué dans l'opération d'interprétation grâce au partage des expériences personnelles.

Par ailleurs et même si l'étude de Tilden est orientée principalement vers une partie du patrimoine (à savoir le patrimoine naturel représenté par les parcs nationaux américains), elle constitue un socle de base en énonçant les principes de l'interprétation<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Tilden F., *Interpreting Our Heritage: Principles and Practices for Visitor Services in Parks, Museums, and Historic Places*, University of North Carolina Press, 1957. 110 pages

<sup>3</sup>Jacobi, D. et Meunier A. 1999. «L'interprétation: variations sur le thème du patrimoine» dans *Lettre de L'OCIM*. No 61. Pp 4-5.

<sup>4</sup> Bousquet O., Centre d'interprétation de l'architecture et du patrimoine, mode d'emploi, éd. par Le ministère de la culture et de la communication, direction de l'architecture et du patrimoine, Imp. Par Atimco, Combourg, 2007, p.12 [En ligne], consulté le 20.06.2016

<sup>5</sup>L'interprétation se fonde historiquement sur une série de principes énoncés par Freeman Tilden, dans le contexte de valorisation du patrimoine naturel à la fin des années 1950, aux États-Unis. Il a établi six principes qu'il présente ainsi:

Toute interprétation d'un paysage, d'une exposition ou d'un récit qui n'en appelle pas d'une façon ou d'une autre à un trait de la personnalité ou de l'expérience du visiteur est stérile.

L'information seule n'est pas de l'interprétation. Celle-ci est une révélation basée sur l'information. Les deux choses sont totalement différentes, mais toute interprétation présente des informations.

Quand l'approche d'interprétation est adoptée, par la suite, dans d'autres contrées du monde (En Europe occidentale et ensuite en Afrique du Nord), il s'avère qu'elle n'est plus liée uniquement au patrimoine naturel. Que ce soit en France où au Maroc, on a élargit le champ du travail interprétatif pour devenir un outil de médiation dans des institutions culturelles et dans des sites archéologiques et historiques. *«Née dans le contexte des parcs naturels américains, la notion d'interprétation du patrimoine s'est ensuite étendue pour désigner le caractère herméneutique des expériences de visite dans les sites du patrimoine (naturel, monumental), et*

Ainsi et en plus de la définition de Tilden de 1957, d'autres définitions<sup>6</sup> sont aujourd'hui données à l'interprétation. D'après le Ministère des loisirs, de la chasse et de la pêche (Québec): *«L'interprétation est un processus qui vise à communiquer au public la signification et la valeur du patrimoine naturel et culturel, en impliquant directement l'individu*

---

L'interprétation est un art qui en combine beaucoup d'autres, que la matière première soit scientifique, historique ou architecturale. Tout art peut s'enseigner dans une certaine mesure.

L'interprétation cherche à provoquer (éveiller la curiosité) plus qu'à instruire.

L'interprétation doit tâcher de présenter un tout plutôt qu'une partie et s'adresser à l'homme tout entier plutôt qu'à une de ses caractéristiques.

L'interprétation pour les enfants ne doit pas être une dilution de celle qu'on présente aux adultes. Elle doit suivre une voie fondamentalement différente. Elle donnera ses meilleurs résultats si elle obéit à un programme distinct.

<sup>6</sup>*Voir les autres définitions de l'interprétation).*

D'après la charte ICOMOS pour l'interprétation et la présentation des sites culturels patrimoniaux, l'interprétation renvoie à l'ensemble des activités potentielles destinées à augmenter la conscience publique et à renforcer sa compréhension du site culturel patrimonial. Ceci peut inclure des publications, des conférences, des installations sur site, des programmes éducatifs, des activités communautaires ainsi que la recherche, la formation et l'évaluation permanente du processus même d'interprétation.

D'après le SHARPE (USA), l'interprétation fait le lien par différents moyens de communication, entre le visiteur et les ressources naturelles et culturelles.»

D'après le Don Aldridge (Grande-Bretagne), l'interprétation est l'art d'expliquer la place de l'homme dans l'environnement pour rendre le visiteur conscient de l'importance des relations qui en découlent et pour éveiller un désir de contribuer à la conservation de l'environnement.» Le slogan d'Aldridge: "Provoquer, mettre en relation, révéler".

D'après le Service Canadien des Parcs (Région du Québec), l'interprétation est l'action de donner une signification et une explication à des phénomènes naturels et historiques par des expériences, des objets et des médias appropriés. Cette interprétation vise à provoquer le visiteur, à le sensibiliser et à le rendre conscient de la place qu'il occupe dans l'espace et dans le temps.»

D'après l'office de la langue française, l'interprétation est la méthode de sensibilisation qui consiste à traduire, pour un public en situation, les signes extérieurs de la valeur et de l'importance du patrimoine culturel, naturel ou autre, et de ses liens avec l'être humain, en ayant recours à des moyens qui font d'abord appel à l'appréhension, c'est-à-dire qui mènent à une forme vécue et descriptive de la connaissance plutôt qu'à une forme rigoureusement rationnelle.»

*dans des contextes en vue de le rendre conscient de la place qu'il occupe dans l'environnement (dans l'espace et dans le temps).»<sup>7</sup>*

Cette définition met l'accent à la fois sur le rôle de la communication et sur l'implication des individus dans l'activité interprétative. Le contexte a aussi un rôle déterminant dans les tendances prise dans cette activité communicative. *«Interpréter la nature ou le patrimoine dans son ensemble oblige à utiliser les voies de la communication. Toutefois, cette jeune science se déleste rapidement de ses caractéristiques 'alchimique' pour imposer certaines exigences. Si l'on considère qu' "interpréter, c'est communiquer", il s'agit avant tout de bien se connaître, et de savoir à qui l'on s'adresse. Les étapes suivantes détermineront ce qu'il faut dire et comment le dire.»<sup>8</sup>*

L'interprétation est une pratique interdisciplinaire qui se trouve au cœur de la rencontre de trois éléments: le patrimoine, le public et l'interprète du patrimoine. La mission de ce dernier peut se résumer ainsi: *Faire découvrir l'environnement naturel en y incluant la place de l'homme, le faire aimer, et inciter à sa conservation.*<sup>9</sup>

Partant de l'ensemble de ces définitions de l'interprétation et de sa destination dans le domaine de la culture, on peut retenir ces trois idées principales:

Le concept d'interprétation du patrimoine a connu graduellement une extension sémantique en intégrant les milieux culturels après avoir pris naissance dans les milieux naturels.

L'interprétation consiste à faire découvrir les valeurs de différentes catégories du patrimoine (culturel/naturel- matériel/immatériel) et à donner les clés de leur connaissance.

Elle tend à impliquer directement le visiteur dans le processus de communication des valeurs du patrimoine en le mettant au centre de l'activité interprétative à travers le partage des expériences.

## **1.2. La médiation culturelle**

De façon générale, la médiation culturelle est une stratégie de communication au sein de l'espace public, qui fixe comme objectif le rapprochement du social au culturel ou la conciliation des acteurs de la culture et des visiteurs. Elle s'inscrit dans une logique de démocratie culturelle en visant l'accessibilité de tous à la culture et la valorisation de la diversité culturelle par le soutien de la créativité. En étant une démarche globale orientée vers le public, la médiation culturelle ne se limite pas à des expositions patrimoniales ou à des expressions artistiques, sinon qu'elle les dépasse pour créer une synergie entre les dimensions politiques, institutionnelles et historiques d'une société. *«La médiation culturelle ne s'inscrit pas seulement dans des pratiques et dans des œuvres: elle s'inscrit aussi dans des logiques politiques et dans des logiques institutionnelles. (...) La médiation culturelle, fonde, dans le passé, le présent et l'avenir, les langages par lesquels les hommes peuvent penser leur vie*

---

<sup>7</sup> Dumas M., La démarche d'interprétation du patrimoine, de la théorie à la pratique, Les Cahiers Techniques, janvier 1990- octobre 1999, p.7 [En ligne, consulté le 10.06.2016).

<sup>8</sup> Dumas M., *Ibidem*, p.3

<sup>9</sup> Dumas M., *Ibidem*, p.3

*sociale, peuvent imaginer leur devenir, peuvent donner à leurs rêves, à leurs désirs et à leurs idées les formes et les logiques de la création.»<sup>10</sup>*

La médiation culturelle garantit ainsi une dialectisation des formes collectives et des représentations singulières.<sup>11</sup> Afin d'articuler le culturel et le social, elle déploie des stratégies d'intervention diverses qui permettent la rencontre du patrimonial/culturel et de l'humain/social dans l'espace public.

En muséologie, cette articulation passe par un travail d'éclaircissement mené sur la signification et la symbolique des objets exposés. Cela permet de créer un lien entre le public du musée et l'exposition. A cet effet, divers moyens d'illustration et de communication sont ainsi mis en œuvre. «*La médiation désigne essentiellement toute une gamme d'interventions menées en contexte muséal afin d'établir des ponts entre ce qui est exposé (le voir) et les significations que ces objets et sites peuvent revêtir (le savoir). La médiation cherche quelquefois aussi à favoriser le partage des expériences vécues entre visiteurs dans la sociabilité de la visite, et l'émergence de références communes. Il s'agit donc d'une stratégie de communication à caractère éducatif qui mobilise autour des collections exposées des technologies diverses, pour mettre à la portée des visiteurs des moyens de mieux apprendre certaines dimensions des collections et de partager des appropriations.»<sup>12</sup>*

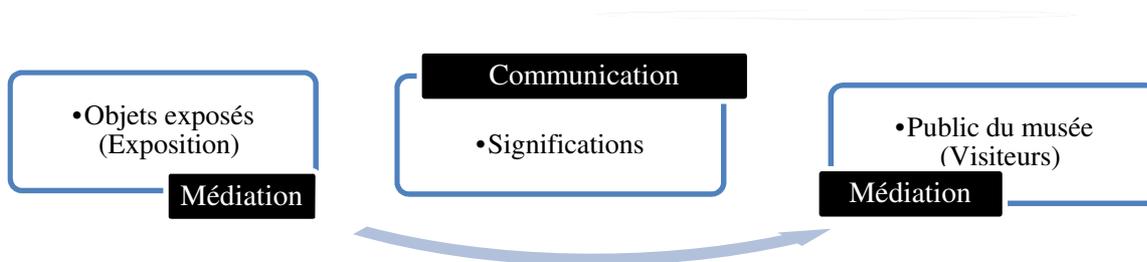


Figure 1. Processus de la médiation culturelle muséale. Source: L'Auteur

A travers ce schéma, on peut dire que la médiation culturelle est un processus qui se développe en trois moments approuvant comme intermédiaire la communication:

Le premier concerne le rapport entre les objets exposés et leur signification. C'est un moment opportun pour méditer et réfléchir sur les valeurs, les symboliques et les allusions de ces objets ; qui doivent se trouver derrière leur choix dans l'exposition (Valeurs historiques, identitaires, sociologiques, esthétiques, artistiques et scientifiques).

Le second consiste dans le médium utilisé et la stratégie de communication mise en œuvre en elle-même afin de rendre l'exposition compréhensible (Panneaux, cartels, vidéo-projection etc.).

Le troisième concerne le rapport entre les objets, leurs significations et les visiteurs. C'est un moment fort où on vise nouer les liens affectifs et identitaires du public avec les objets du patrimoine en connectant davantage le champ social au champ patrimonial.

<sup>10</sup> Lamizet B., *La médiation culturelle*, L'Harmattan, Paris, 2000.

<sup>11</sup> Lamizet B., *Ibidem*, p. 10

<sup>12</sup> Desvallées A., & Mairesse F., *Concepts clés de muséologie*, Armand Colin, 2010, p. 45

La communication et ses moyens sont ainsi sollicités au sein de ce processus puisqu'ils accompagnent le monde des «significations» qui se trouve en amont de la médiation et le monde des « affections » qui se trouve en son aval.



Figure 2. Phases de la médiation. Source: L' Auteur

### 1.3. L'interprétation du patrimoine et la médiation culturelle

Le paysage culturel et muséal francophone connaît aujourd'hui l'utilisation de deux démarches de médiation dans l'espace public qui semblent très proches l'une de l'autre: l'interprétation du patrimoine et la médiation culturelle. Très présente dans le monde anglophone des musées et dans les sites nord-américains, «l'interprétation du patrimoine» est venue graviter autour de la médiation culturelle vue que les deux démarches sont orientées vers le public et visent le rapprochement du social au patrimonial, ou l'accueil et l'appréciation du patrimoine par la société. Le côté patrimonial est représenté par un site historique, une salle d'exposition, un parc naturel alors que le côté social est représenté par les visiteurs et par l'homme dans ses interactions avec son environnement naturel et culturel. «Comme la médiation, l'interprétation suppose un écart, une distance à surmonter entre ce qui est immédiatement perçu et les significations sous-jacentes des phénomènes naturels, culturels et historiques; comme les moyens de médiation, l'interprétation se matérialise dans des interventions humaines (l'interpersonnel) et dans des supports qui s'ajoutent à la simple monstration (display) des objets exposés pour en suggérer les significations et l'importance. »<sup>13</sup>

Pouvant faire partie de l'approche globale de médiation culturelle, l'interprétation vise le rapprochement du patrimoine d'une population qui n'a pas reçu les moyens pédagogiques, scientifiques et socioculturelles nécessaires à son accès. Elle ne permet pas seulement de révéler le sens des objets, des œuvres, des lieux et des événements sinon qu'elle consiste aussi à faire vivre une expérience de qualité aux visiteurs et à susciter chez eux une réflexion critique et une prise de conscience à l'égard de ce qui est interprété.

Si on traduit les deux termes en arabe, on peut estimer que l'interprétation (تفسير أو تعريف) peut servir comme un outil à la médiation (وساطة). Cela veut dire que l'objectif ou la stratégie globale de médiation peut se baser sur la démarche spécifique d'interprétation. En français, le terme de médiation se trouve lié à la culture en tant que champ général (médiation culturelle). Quant au terme de l'interprétation, il est lié au patrimoine en tant que champ spécifique de la culture (interprétation du patrimoine).

<sup>13</sup> Desvallées A., & Mairesse F., *ibidem*, p. 45

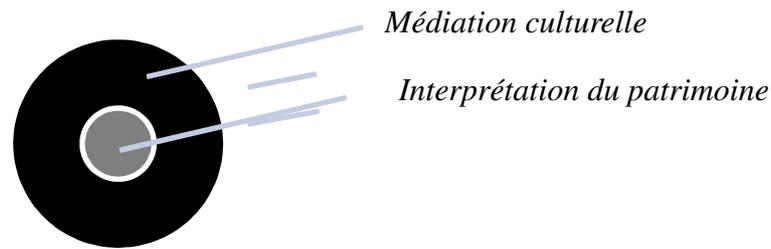


Figure 3. Rapports entre l'interprétation du patrimoine et la médiation culturelle. Source: L' Auteur

Les musées et les CIP, en tant qu'institutions publiques, entretiennent des rapports réciproques avec la médiation et l'interprétation. Ils sont à la fois des lieux d'incarnation et d'usage de ces stratégies. En se basant sur des moyens muséographiques: des panneaux textuels et graphiques, des objets, des collections, des discours et des projections audiovisuelles, le travail d'interprétation entretient des liens étroits avec le travail muséologique.

### 3. L'institution du «Centre d'Interprétation du Patrimoine (CIP)»

De façon générale, le centre d'interprétation du patrimoine est une institution culturelle, scientifique et pédagogique ayant pour objectif la mise en valeur du patrimoine culturel et naturel. Il constitue un espace de médiation qui permet la rencontre des acteurs du patrimoine et du public dans l'intérêt manifesté envers la valorisation du patrimoine et l'appui de la durabilité de l'action et du dynamisme culturels.

En France, on parle du CIAP (Centre d'Interprétation de l'Architecture et du Patrimoine) qui est défini en 2007 par le Ministère de la culture et de la communication avec ces mots: «*Le Centre d'Interprétation de l'Architecture et du Patrimoine (CIAP) est un équipement culturel de proximité ayant pour objectif la sensibilisation, l'information et la formation de tous les publics à l'architecture et au patrimoine de la ville ou du pays concerné. Créé en articulation avec les autres équipements culturels de la collectivité territoriale (musée, médiathèque, centre d'urbanisme, etc.), il contribue à compléter le maillage culturel du territoire. Lieu d'information et de pédagogie, le CIAP s'adresse en priorité aux habitants de la ville et de la région, mais également aux touristes.*»<sup>14</sup>

Au Maroc, le CIP peut être défini comme un établissement culturel conçu pour compléter le maillage des institutions dédiées à la préservation et à la valorisation du patrimoine national. Pourvu d'une exposition ouverte au public, le CIP fixe comme objectif non pas seulement l'information et la sensibilisation des visiteurs à l'importance du patrimoine marocain mais aussi leur association au travail interprétatif à travers le partage des expériences et la manifestation de l'engagement envers la promotion de l'héritage culturel commun.

On peut ainsi considérer le CIP comme un espace culturel qui contribue, à côté d'autres établissements, à la dynamique culturelle et patrimoniale des villes marocaines. Il met en résonance les objets du patrimoine avec les émotions du public, leur sensibilité en ayant

<sup>14</sup> Bousquet O., *Centre d'interprétation de l'architecture et du patrimoine, mode d'emploi*, éd. par Le ministère de la culture et de la communication, direction de l'architecture et du patrimoine, Imp. Par Atimco, Combourg, 2007, p. 8 [En ligne], consulté le 20.06.2016

comme particularité la volonté de pousser le visiteur dans son rapport avec les lieux de mémoire ; à se souvenir de ses expériences plutôt qu'à faire leur découverte.

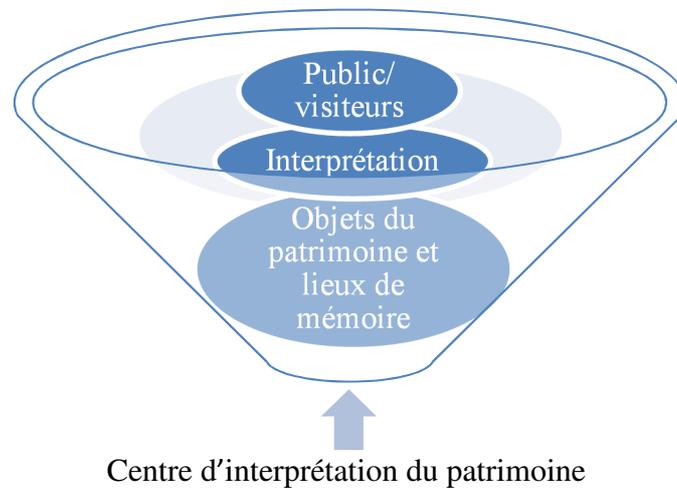


Figure 4. Processus de l'interprétation. Source: L'Auteur

Cette figure nous permet de constater que le travail interprétatif est destiné à la fois au public et au patrimoine. Ses objectifs consistent généralement dans l'information et l'association du public, la valorisation du patrimoine, la sensibilisation à sa fragilité et la formation des jeunes.

*Information et association du public:* Le CIP s'adresse au grand public pour faire connaître les dimensions identitaires, culturelles et touristiques du patrimoine. En plus de l'information, le CIP est un espace où le visiteur peut prendre l'initiative afin de partager ses expériences à caractère patrimonial en rappelant le rôle des conditions et des données géographiques, historiques, politiques, techniques, religieuses, ethnologiques et socio-économiques qui interviennent dans la construction d'un patrimoine.

*Formation des jeunes:* Lieu de formation et de pédagogie, le CIP constitue un véritable espace de médiation. Il met à la disposition des visiteurs; notamment les jeunes, les moyens qui leur permettront d'enrichir leurs connaissances sur le patrimoine.

*Valorisation du patrimoine:* Le CIP met en valeur les différentes composantes du patrimoine. Il favorise ainsi le développement culturel et touristique ainsi que la durabilité de la culture patrimoniale.

*Sensibilisation à la fragilité du patrimoine:* Le CIP constitue un lieu privilégié de sensibilisation sur les valeurs du patrimoine, sur l'importance de sa transmission aux générations futures et sur la fragilité des écosystèmes et des ressources naturelles.

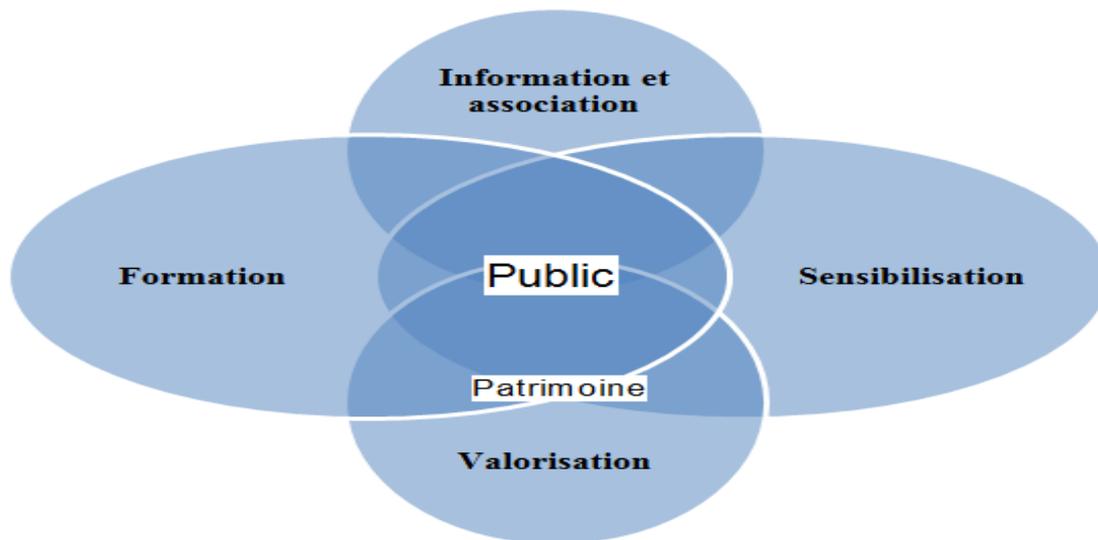


Figure 5. Objectifs du CIP. Source: L'Auteur

#### 4. Les centres d'interprétation du patrimoine au Maroc

La politique de création des CIP au Maroc n'est pas ancienne. Elle date des dernières années<sup>15</sup> et s'inscrit dans le cadre du renforcement du champ des institutions dédiées à la préservation, à la promotion et à la valorisation du patrimoine national. Ce type d'institution est apparu suite à la passation des musées, qui étaient sous la tutelle du Ministère de la Culture, à la Fondation Nationale des Musées (FNM créée en 2011). Cette passation a poussé les responsables de la Direction du Patrimoine Culturel (DPC), conscients de leurs engagements envers la préservation et la valorisation du patrimoine national, à réfléchir sur de nouvelles stratégies de gestion et du développement du patrimoine culturel national. Ils ont choisi ainsi de créer des *Centres d'Interprétation du Patrimoine*; un choix dicté à la fois par la richesse et à la diversité du patrimoine marocain et la nécessité de rassembler tous les efforts pour sa sauvegarde et sa mise en valeur.

Généralement, on compte, à nos jours, trois grands Centres d'Interprétation du Patrimoine (CIP) au Maroc: le premier à Azrou dédié au patrimoine du Moyen Atlas, le deuxième à Volubilis dédié au prestigieux site archéologique et le troisième en cours de réalisation à Kenitra consacré à la région du Gharb. On a aussi d'autres centres comme celui de la *Kasbah de Chefchaouen*, de *Ksar Sghir* et de *Sidi Mandri* à Tetouan. La création de ces centres par le Ministère marocain de la Culture a permis, en effet, d'enrichir le champ des institutions culturelles nationales.

<sup>15</sup> A partir de 2011; année de la création de la Fondation Nationale des Musées, la politique du Ministère de la Culture est allée dans le sens de créer des CIP afin d'enrichir le paysage patrimonial et culturel marocain et d'adopter de nouvelles approches permettant la valorisation du patrimoine national.

### 3.1. Le Centre d'Interprétation du Patrimoine du Moyen Atlas à Azrou



Figure 6. La salle dédiée au patrimoine archéologique au Centre d'Interprétation du Patrimoine du Moyen Atlas. Source: L'Auteur

Ce centre fait partie d'un grand complexe culturel incarné par le Centre Culturel d'Azrou. Ce dernier comporte deux médiathèques (pour adultes et enfants), une salle d'expositions, une salle de conférences, une salle d'informatique et des salles d'ateliers.

Le centre d'interprétation du patrimoine du Moyen Atlas est une institution culturelle scientifique et pédagogique œuvrant pour faire connaître le patrimoine naturel et culturel du Moyen Atlas. Le pavillon du patrimoine naturel dans ce centre met l'accent sur la géologie de la région, sa faune, sa flore, ses sources d'eau ainsi que ses paysages naturels.

Quant au patrimoine culturel immatériel, il est représenté par un ensemble d'objets couvrant les différents composants ethnographiques; à savoir: les bijoux, le costume, les tapis, les instruments de musique ainsi que la transhumance.

Le patrimoine archéologique est représenté par un ensemble d'objets exhumés dans des sites fouillés dans la région au début de ce siècle en suivant une chronologie qui commence avec la préhistoire (qui couvre une grande partie de l'exposition), en passant par la période antique et enfin la période islamique.

### 3.2. Le Centre d'Interprétation du patrimoine de Volubilis

Ce centre est implanté juste à droite de l'entrée principale du fameux site archéologique. Créé en 2017, il représente à la fois le site ainsi que ses vestiges à travers une exposition qui comprend des objets de différents matériaux (pierre, céramique, verre, etc.). Il s'agit de sculptures, de chapiteaux, de mosaïques, d'amphores, de jarres et de bouteilles exhumés grâce aux différentes campagnes de fouilles menées dans le site. Ce centre offre aux visiteurs deux

parcours: un parcours général/ introductif dans l'espace inférieur (parvis bas) et un autre spécifique/ d'approfondissement dans l'espace supérieur.<sup>16</sup>

Le premier, dans le parvis bas, s'articule autour de Volubilis d'un point de vue historique, humain, politique, économique et architectural. Il concerne la chronologie des événements de l'histoire, les tribus de la région, l'occupation romaine et les ressources qui ont contribué au développement de la ville.



Figure 7. Thématique de l'eau au Centre d'Interprétation du patrimoine de Volubilis. Source: L'Auteur

Le deuxième, dans la galerie supérieure, met l'accent sur des thématiques précises. Il est destiné aux visiteurs qui désirent dépasser le cadre général du site pour approfondir leur connaissance dans l'un ou l'autre des thèmes proposés concernant les techniques de construction dans la ville, son approvisionnement en eau potable, les espaces publics et domestiques construits et les travaux de fouilles anciennes.

Les éléments muséographiques mis en œuvre vont des objets archéologiques aux textes en passant par des photos, des plans, des restitutions virtuelles et des projections audiovisuelles. Au niveau architectural, une attention particulière est accordée à l'aspect de la galerie et du bâtiment du CIP en général. «La salle est suspendue sur des piliers massifs et entourée de façades vitrées. Cette position permet au visiteur d'admirer le paysage et les ruines du site tout en découvrant les collections, les objets et les projections proposées.»<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Voir: Atki M. «Le centre d'interprétation du patrimoine de volubilis: un projet de grande qualité», in Patrimoine marocain, revue *ALINSAP* n° 5, Décembre 2016.

<sup>17</sup> Atki M., *Ibidem*, p. 6.

### 3.3. Le Centre d'Interprétation du Patrimoine du Gharb

Ce centre est en cours de réalisation. Il abritera une exposition dédiée au patrimoine de la région du Gharb que ce soit dans sa dimension naturelle, culturelle que coloniale. Le parcours muséographique est en cours de finalisation en raison de différents défis liés à la structure du bâtiment, à son emplacement et au parcours muséographique souhaité.

#### Conclusion

L'interprétation du patrimoine est une forme de médiation qui vise, en premier lieu, la satisfaction des attentes des visiteurs. Elle ne consiste pas uniquement à leur présenter des informations culturelles et scientifiques sinon à les associer dans le travail interprétatif en leur permettant de vivre des expériences, de revivifier leur mémoire et d'appréhender l'intérêt de conserver et de protéger le patrimoine.

Par rapport à la médiation culturelle, l'interprétation du patrimoine constitue une branche, étant donné que la culture englobe, en plus du patrimoine, les arts, les lettres, les sciences, les modes de vie, les lois, les traditions, les croyances et les systèmes de valeurs.

Le choix qui est fait par la Direction du Patrimoine Culturel au Maroc de créer des CIP s'avère très pertinent puisque ce type d'institutions est sollicité aujourd'hui par d'autres organismes ministériels. A citer ici par exemple le Centre d'Interprétation de la Civilisation de l'eau au Maroc créé à Marrakech par le Ministère des Habous et des Affaires islamiques. En plus, une conception est faite aussi du CIP de Jbel Ighoud en ayant pour objectif la valorisation de ses trouvailles, notamment les restes osseux de l'ancien Homo Sapiens découvert dernièrement dans ce site de renommée mondiale. A cela s'ajoute aussi le projet du CIP du site de *Sigilmassa* ; une ville historique qui a joué un rôle très important dès le Moyen Age Central dans le commerce transsaharien.

#### Références

- Atki M. (2016). Le centre d'interprétation du patrimoine de volubilis: un projet de grande qualité. Patrimoine marocain, revue *ALINSAP* n° 5, Décembre 2016, 6.
- Bousquet O. (2007). *Centre d'interprétation de l'architecture et du patrimoine, mode d'emploi*. Le ministère de la culture et de la communication, direction de l'architecture et du patrimoine (Éd.) Imp. Par Atimco, Combours. [En ligne], [consulté le 20.06.2016].
- Desvallées A., & Mairesse F. (2010). *Concepts clés de muséologie*. Armand Colin.
- Dumas M. (1999). La démarche d'interprétation du patrimoine, de la théorie à la pratique. *Les Cahiers Techniques*, janvier 1990- octobre 1999. [ En ligne, consulté le 10.06.2016].
- Jacobi D. & Meunier A. (1999). L'interprétation: variations sur le thème du patrimoine. *Lettre de L'OCIM*. n° 61.
- Lamizet B. (2000). *La médiation culturelle*, L'Harmattan, Paris.
- Tilden F. (1957). *Interpreting Our Heritage: Principles and Practices for Visitor Services in Parks, Museums, and Historic Places*. University of North Carolina Press, 110 p.

**LA PLACE JAMAA EL FNA A MARRAKECH:  
D'UN ESPACE UTILITAIRE A UNE VALEUR PATRIMONIALISEE**

**THE PLACE JAMAA EL FNA AT MARRAKECH: FROM A COMMERCIAL SPACE  
TO A HERITAGE VALUE**

Recebido a 30 de outubro de 2019

Revisto a 20 de novembro de 2019

Aceite a 20 de dezembro de 2019

**Mina El Hilali**

FSSM, Université Cadi AYYAD

[m.elhilali@uca.ac.ma](mailto:m.elhilali@uca.ac.ma)

### Resumé

Dans le présent article, nous avons essayé de porter un regard transversal sur la Place Jamaä el Fna, et ce à travers, d'un côté, le dépouillement d'une bibliographie empirique, composée de récits de voyages et de chroniques d'histoire, ce qui nous a donné une vision globale sur sa toponymie, les fonctions qui lui ont été attribuées, son architecture ainsi que sur sa configuration spatiale. Et d'un autre, les résultats de l'observation directe de l'espace en question qui nous a permis d'en proposer une lecture plus récente, visant par-là à démontrer l'évolution qu'elle a subie à ces différents niveaux. Une telle démarche met en évidence sa valeur patrimoniale reconnue par sa certification par l'Unesco en 2001 en tant que Chef-d'œuvre du Patrimoine Oral et immatériel de l'humanité. Laquelle certification semble être, outre la reconnaissance, au niveau mondial, de sa valeur patrimoniale authentique, une contribution directe à sa valorisation et à sa sauvegarde.

*Mots clés:* La Place, Sauvegarde, Patrimoine Immatériel, Évolution

### Resumo

Neste artigo, tentamos dar uma perspectiva transversal da Praça Jamaä el Fna. Por um lado, debruçámo-nos sobre a análise de uma bibliografia empírica, composta por relatos de viagens e crónicas da História, o que nos deu uma visão global da sua toponímia, das funções que lhe foram atribuídas, da sua arquitetura e da sua configuração espacial. Por outro lado, obtivemos os resultados da observação direta do espaço em questão, o que nos permitiu oferecer uma leitura mais recente; procurando demonstrar a evolução que sofreu nesses diferentes níveis. Esta abordagem destaca seu valor patrimonial reconhecido através da sua Certificação pela UNESCO em 2001, como uma obra-prima do Património oral e intangível da Humanidade. A Certificação parece ser, além do reconhecimento mundial de seu autêntico Valor Patrimonial, uma contribuição direta à sua promoção e proteção.

*Palavras-chave:* O lugar, Salvaguarda, Património Intangível, Evolução

### Abstract

In this article, we have tried to take a transverse look at Place Jamaa el Fna, through a recount of an empirical bibliography, composed of travel accounts and history chronicles, which allowed us to have a global vision on its toponymy, the functions which were attributed to it, its architecture as well as on its spatial configuration. And on the other hand, the results of the direct observation of the space in question which allowed us to propose a more recent reading, aiming to demonstrate the evolution that it underwent at these different levels. . This allowed us to testify to its heritage value recognized by its certification by UNESCO in 2001 as a masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity. Which certification seems to be, besides the recognition, at the global level, of its authentic patrimonial value, a direct contribution to its valuation and its safeguarding.

*Keywords:* The Place, Safeguarding, Intangible Heritage, Evolution

## 1. Introduction

Les «hommes ont besoin du témoignage d'autres hommes et chaque époque puise dans celles qui l'ont précédées les émotions qui lui permettront de créer et de fabriquer» (Duppuis & Greeffe, 1986, p. 22). Chaque peuple a besoin de conserver les traces de son histoire, de témoigner de sa vie quotidienne, voire même de son existence, et ce, par l'expression de sa capacité créatrice aussi bien dans les objets qu'il utilise quotidiennement, dans l'architecture de son habitat, dans la langue avec laquelle il communique que dans les rites qui accompagnent ses activités. Vu comme tel, le patrimoine serait donc l'instrument de ce va et vient entre le présent, le passé et le futur.

«Réceptacle des mémoires», il semble être un repère structurel des sociétés qui permet à l'Homme autant de se comprendre que de comprendre les autres. Aussi, l'acharnement de celui-ci sur la préservation de l'héritage de son passé provient-il de cette angoisse de perdre ses racines et ses traces, et plus particulièrement, sous l'effet du développement socio-économique que connaît le monde aujourd'hui, de l'évolution rapide des technologies de l'information et de la communication, ainsi que de la mondialisation pressante qui tend vers une uniformisation multidimensionnelle qui menace l'intégrité identitaire des peuples. C'est pour cela que la valorisation et la sauvegarde du patrimoine (aussi bien matériel qu'immatériel) tend à occuper une place de choix au sein des préoccupations tant nationales qu'internationales.

C'est dans cette perspective que notre regard sera porté à la place Jamaâ El Fna. Cette dernière est d'abord, un espace géographique qui s'inscrit au sein du tissu urbain de la ville de Marrakech qui l'abrite. C'est ensuite un lieu de contact permanent, de rassemblement, de sociabilité et de voyage, porteur d'une valeur historique incontestable. Et c'est enfin, un point de référence dans notre imaginaire, un théâtre en plein air, ouvert et accessible à tous, un lieu où la parole est libre, où le rire n'a ni de limite ni de prix, un lieu où tout est fait pour permettre à ceux qui assistent aux spectacles qui s'y produisent quotidiennement de savourer, ne fut-ce que pour quelques heures, la beauté et la joie d'y être.

### 1.1. Un peu d'histoire

Sise à l'Ouest de la Médina de Marrakech, la place Jamaâ El Fna s'étale sur une superficie d'un hectare. Sa physionomie actuelle est le fruit d'un long processus historique qui reste, malgré les multiples recherches dont elle a fait l'objet, sujet à plusieurs suppositions.

### 1.2. A propos de l'appellation

Malgré la richesse des diverses recherches effectuées sur les origines de la dénomination de Jamaâ El Fna, celles-ci restent mystérieuses. En effet, deux explications peuvent être retenues: d'une part, celle où Hamid Triki la relie à la vaste esplanade (finae) située en face de la Mosquée Koutoubia (Rahbat Al Qasr) où étaient infligées les peines capitales dès le XII<sup>ème</sup> siècle<sup>1</sup>. Et d'autre part, celle fournie par Abderrahman Assa'Di du milieu du XVII<sup>ème</sup> siècle qui l'associe dans son ouvrage *Tarikh As Soudane* (Histoire du Soudan) à une mosquée que le Sultan Ahmed Al-Mançor ad-Dahbi aurait commencé à construire au XVI<sup>ème</sup> et qu'il allait appeler «Jamii Al Hana» (Mosquée de la Félicité ou Mosquée de la quiétude).

---

<sup>1</sup> Cf. *La place Jamaâ El Fna, patrimoine Culturel Immatériel de Marrakech, du Maroc et de l'Humanité*, Publication réalisée dans le cadre du projet de préservation et promotion de la place avec la coopération entre le Ministère de la Culture, l'Unesco et le soutien financier du gouvernement du Japon, P.

Or, la peste, qui s'était abattue sur le pays à l'époque des Saâdiens et qui a décimé une partie de la population a entravé la construction de ladite mosquée. D'où l'appellation: Mosquée de l'anéantissement, du malheur relativement à ces événements ainsi qu'à la quantité des corps ayant envahi la place à l'époque: «On m'a rapporté que l'Emir Sultan Moulay Ahmad voulait construire une mosquée, il lui donna un emplacement merveilleux, elle fut alors appelée Jam<sup>2</sup> Al Hana (mosquée de la félicité), puis détourné de cette occupation par une série d'événements malheureux, il ne put achever cet édifice avant sa mort, et c'est pourquoi il reçut le nom de Jamii Al Fanae (mosquée de l'anéantissement).» (Assa'Di, 1981, p. 205).

En outre, le premier usage effectif de la dénomination «Jamaä El Fna» paraît dater du XVIII<sup>ème</sup> siècle et ce dans l'ouvrage *Rihlat Al Wafid* d'Ahmed Ben Brahim Tassafti<sup>3</sup>. Néanmoins, nous ne pouvons dire avec exactitude quand est ce qu'elle a commencé à être nommée comme telle. En effet, l'expression «Jamaä El Fna» semble être déjà répandue lorsque, au XVIII<sup>ème</sup> siècle, l'auteur l'utilise à la page 141 dudit ouvrage l'expression «لمعلوما جامع لفنا» et plus particulièrement lorsqu'il évoque l'exécution de Bu Darbala<sup>4</sup>, un révolté du Souss «qui fut exécuté par balle en présence d'un grand nombre de marrakchis là-bas, au fameux Jamaä El Fna» (Tassafti, p. 141). Bien avant, ce même chroniqueur évoque l'arrestation et l'exécution d'un malfaiteur Abdallah Ben Moulid à la Place Jamaä El Fna. (*Ibidem*, p. 71).

C'est avec Al Youssi au XVIII<sup>ème</sup> siècle que la place est décrite pour la première fois en tant qu'espace de divertissement et de spectacle. Et c'est aussi pour la première fois que le mot «halqa» est mentionné par un chroniqueur, parlant de Jamaä El Fna: «Et je me rendis les années 1060 de l'hégire<sup>5</sup> à Marrakech lors de ma quête du savoir, j'étais alors très jeune. Un jour, je m'étais rendu à la Rahba (la grande esplanade: la Place Jamaa El Fna) pour écouter les louanges du Prophète. Je me suis, alors, arrêté devant un cercle (halqa) composé par une foule immense formée de curieux à l'écoute d'un vieil homme qui était en train de leur raconter des histoires amusantes. (Al Youssi, p. 82).

## 2. Architecture et Composantes

L'architecture globale de la place Jamaä El Fna est indissociablement liée aux multiples fonctions qui lui ont été attribuées à diverses périodes de son histoire. Nous avons tenté, à travers le tableau ci-dessous, de synthétiser ses composantes entre le XVI<sup>ème</sup> et le XX<sup>ème</sup> siècle<sup>6</sup>. Lesquelles composantes peuvent être divisées en deux catégories: d'une part, des éléments qui font partie de l'architecture et du décor interne de la place, et d'autre part, des aménagements installés sur ses abords.

---

<sup>2</sup> Dans la traduction de *Tarikh As'Soudan, Documents arabes relatifs à l'histoire du Soudan, Tarikh Es-Soudan*, par Abderrahman Ben Imran Ben Abdallah Ben A'mir Es-Sa'di, Publications de l'Ecole Des Langues Orientales, Paris, Ernest Leroux Editeur, 1900, P. 313, Octave HOUDAS parle de la «grande mosquée».

<sup>3</sup> Cf. Ahmed Ben Brahim Tassafti, *Rihlat Al Wafid*, un épisode de l'histoire de l'Adrar n Dern (Atlas de Marrakech), et du souss au 12<sup>ème</sup> siècle H / 18<sup>ème</sup> S.J.C, éd. annotée Ali Sidki Azaykou, Publication de la FLSH de Kénitra, série textes et documents num. 1, p. 71.

<sup>4</sup> Dans la traduction de *Tarikh As'Soudan, Documents arabes relatifs à l'histoire du Soudan, Tarikh Es-Soudan*, par Abderrahman Ben Imran Ben Abdallah Ben A'mir Es-Sa'di, Publications de l'Ecole Des Langues Orientales, Paris, Ernest Leroux Editeur, 1900, p. 313, Octave HOUDAS parle de la «grande mosquée»

<sup>5</sup> Cf. Ahmed Ben Brahim TASSAFTI, *RIHLAT AL WAFID, un épisode de l'histoire de l'Adrar n Dern (Atlas de Marrakech)*, et du souss au 12<sup>ème</sup> siècle H / 18<sup>ème</sup> S.J.C, éd. annotée Ali Sidki Azaykou, Publication de la FLSH de Kénitra, série textes et documents n° 1, p. 71

<sup>6</sup> Abdellah Ben Ibrahim Tassafti précise dans son ouvrage *Rihlat Al Wafid* qu'il s'appelle Yasid Ben Mohammed fils de Sidi Mohammed Ben Abdellah. (p. 98)

Tableau 1  
Récapitulatif des différentes composantes de la place jusqu'au XX<sup>ème</sup> siècle

				DECOR							
				SUR LA PLACE				AUX ABORDS DE LA PLACE			
				Permanent		Occasionnel		Permanent		Occasionnel	
				Formel	Informel	Formel	Informel	Formel	Informel	Formel	Informel
Auteur	Page	Source	Composantes								
Diego De Torres	P. 57	XVIème S 1547	Souk		X						
			Douane des chrétiens (Foundouk)	X							
Marmol Karbajal	P. 55	XVIème siècle Saadiens - entre 1573 et 1599	Au milieu: un tas de sable: gibet	X							
			Commerce	X							
			Maisons	X							
			Commerces: serruriers-cordonniers-menusiers- charpentiers-vendeurs de choses bonnes à manger	X							
			un côté: soie, tissu-étoffes, laine, coton	X							
			Douane	X							

Mohamed Hajji	P. 82	année 1060 -1650	Rahba: conteur		X							
amed Adda'If	P. 234-236-237	Entre 1752 et 1818	Endroit où sont brûlés les corps des malfaiteurs			X						
			Campement militaire			X						
			cimetière	X								
Fernando Balderama Martinez	P. 119/120/121-124	juin 1863	Mouqf		X							
			Hlaquis		X							
			course de chevaux			X						
			vestiges de la mosquée: têtes exposées des malfaiteurs			X						
			Souk hebdomadaire: le vendredi				X					
Ahmed Ben Khalid Annasiri	P. 109-113	1280 environ 1870	Tête et main malfaiteurs suspendues: nécessité endroit			X						
			Foundouk (caravanserais)	X								
Docteur Marcet a.	P. 184-188	1882	Caserne						X			
			Prison						X			
			Tentes des marchands		X							

Dr. Oscar Lenz	260 - 268-273-282	1884	Maison	X							
			Conteurs		X						
			marché hebdomadaire: vendredi		X						
de Segonzac	P. 13	13-mars-05	Les murs de JEF	X							
Etienne Richet	P 223	1909	Monceaux de fruits et de grains		X						
Brahim Semlali	P. 319	1912	Caserne					X			
photographie phénix		1914 - 1915	marché aux puces		X						
			Municipalité					X			
			Marché		X						
André Chevrillon	P.11 7-118	1917	Maison	X							
			Espaces divers		X						
			Grand foundouk aux grains	X							
			A droite jusqu'au souk des vanniers,	X							
			Devant: jusqu'aux rangs de noires tantes berbères		X						
de l'autre côté du foundouk-le grand foundouk,		X									

			la koutoubia de l'autre côté de la place					X			
Al Jabiri Hlaiqi		Années 50 et 60	parasols au milieu de la place: vendeurs de nourriture		X						
			aux deux bouts de la place des petites barques en bois où se vend cacao, petits pois cuits et produits touristiques		X						
Jérôme et Jean Tharaud	P. 75-76	1956	Aux deux bouts, de grandes tentes, rapiécées		X						
			La poste					X			
			Le magasin de quincailler					X			
			La banque					X			
			Le glacier		X			X			
			Café de France					X			
			Boutique des cycles					X			
Voitures de louages avec leurs cochers espagnols						X					
Brahim El Hilali	P. 391	1977	gare routière					X			

Source: Chroniques, Récits de voyages, Auteur<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Nous nous sommes basés dans l'élaboration des tableaux contenus dans cet article sur l'étude d'un corpus de formés de récits de voyages et de chroniques d'histoire dans la liste est détaillée en bibliographie

Concernant les décors installés sur la Place, nous distinguons deux catégories: ceux **permanents** qui prennent la forme, d'une part, **d'édifices étatiques** relatifs à l'usage financier de la place Jamaa El Fna. En effet, la 2<sup>ème</sup> moitié du XVI<sup>ème</sup> siècle, Diego de Torres (1988, p. 57) lors de la description de ce qu'il appelait "la place vaste de la ville", a évoqué la Douane des chrétiens qui servait aussi bien de foundouk (hôtel) où les commerçants chrétiens sont accueillis et logés, que d'entrepôt où devraient nécessairement être stockées les diverses marchandises destinées (à) ou en provenance (de) l'étranger. Néanmoins, malgré la grandeur de la superficie couverte par cet édifice (qui fut construit en 1547 par Mohammed El Mahdi Cheikh), tant au niveau local que national, en comparaison avec celui qui se trouvait à l'intérieur de la casbah, repérer aujourd'hui son emplacement exact semble être une tâche difficile. Par ailleurs, ladite douane a dû disparaître suite au déclin de la dynastie saâdienne étant donné que ce service fut déplacé vers Safi dès l'année 1633 (1064 de l'hégire) (Harakat, 1978, p. 433).

Et d'autre part, celle d'accessoires dont, entre autres, ceux relatifs à l'exécution des peines de morts prononcées à l'encontre des rebelles dans le but de rétablir l'ordre et la paix intérieurs (usage juridique) comme le cas du gibet que nous retrouvons dans divers récits de voyages. Dès la 2<sup>ème</sup> moitié du XVI<sup>ème</sup> siècle, Diego De Torres évoque l'exécution de Tristian qui fut emmené au souk sur une colline dédiée à ce genre d'exécutions. (De Torres, p. 122). Cette même colline sera mentionnée par De Carvajal plus tard lors de sa description de la Place vaste où étaient installés des gibets destinés à l'exécution des «méchants»: «Près de l'ancien canton est la grande place, au milieu de laquelle il y a une butte en terre plus haute que les boutiques et les maisons alentour où l'on exécute les malfaiteurs, et l'on y voit toujours plusieurs gibets.» (De Carvajal, p. 55). La colline en question serait située au Nord de la grande place dans la direction de la ville almoravide, plus particulièrement vers le quartier des souks au sud de la mosquée Ben Youssef (Bellaoui, El Gharras & Ahmane, p. 51).

Les installations permanentes prennent également la forme d'habitations (maisons) ou de structures commerciales organisées. A cet égard, la description faite par Marmol Carvajal (1667, p. 55) est importante dans la mesure où elle démontre la concentration de deux types d'activités «dans» la place. D'une part, une activité industrielle qui se concrétise dans les petits métiers tels les cordonniers, les serruriers et les charpentiers, ainsi que la préparation et la vente de plats (choses bonnes à manger). Et d'autre part, une activité commerciale, en rapport, soit avec les produits nationaux confectionnés par les uns et les autres artisans relativement aux métiers susmentionnés, soit avec certains produits importés.

En outre, nous relevons des décors d'aménagement reliés à des **activités informelles**, dont les souks permanents qui réunissaient d'ordinaire une foule en provenance tant de la ville que des campagnes avoisinantes: «*Nous débouchons sur la place Djamaâ-al-Fana (la place du trépas). L'espace s'ouvre et le vaste ciel rayonne sur le tumulte des hommes et des bêtes, sur les monceaux de fruits et de grains, sur les tueries de moutons, sur la criailerie des marchandages sur l'immobilité des fumeurs assis devant leurs narghilés sur le rêve pacifique des chameaux qui ruminent en fermant les yeux.*» (Richet, 1909, p. 223).

Nous citons également les **décors occasionnels** tels les campements militaires qui étaient généralement dressés sur la place. C'est «*Et le sultan<sup>5</sup> envoya les tentes des rebelles aux juifs au mellah pour qu'ils y habitent et il ordonna de dresser les*

*meilleures tentes à Jamaâ El Fna. Il installa l'Afrag de Moulay Hicham dans ladite mosquée.»* (Al Morabiti, 1986, p. 236). Notons qu'un «afrag» se compose d'habitude d'une immense tente centrale du sultan, d'un grand nombre de tentes plus petites qui forment les appartements des femmes, des eunuques (chargés de la garde des harems), des tentes des visiteurs, des chambres à ablutions, cuisine et de tentes contenant les bagages, les approvisionnements et les ameublements du sultan. Et, puisque l'usage veut que l'«afrag» ne soit pas dressé seul, d'autres sujets fidèles au sultan viennent dresser leurs tentes alentour afin de lui porter de l'aide en cas de besoin. (Ma'alamat Al Maghreb, vol. 2, p. 547).

Vers les années 1880, les services militaires seront installés **aux abords de Jamaâ El Fna**: «A l'entrée de la grande place (...) deux bâtiments spéciaux méritent d'être signalés (...) le premier se présente comme un long mur de terre, très bas (...). Ce mur circonscrit une grande cour, où l'on descend par plusieurs marches, et qui offre sur les côtés, quelques abris misérables. Ce sont les casernes. Elles ont comme indice extérieur le costume des hommes accroupis sur le seuil d'une petite porte.» (Marcet, 1885, p. 188).

Paul Lambert, quant à lui, évoque, en 1867, une prison «aux abords de la place» (Deverduin: 504). Laquelle prison, qui fut décrite par le Docteur Marcet après son séjour au Maroc en 1882, se présentait sous forme d'une vaste cave creusée à deux mètres en dessous du sol: «Le second édifice, situé aux abords de la place, n'est pas de moins piètre apparence que le premier (...) c'est la prison principale de la ville» (Marcet, p. 191 – 192).

Avec le Protectorat, s'étant rendus compte que la place Jamaâ El Fna est une zone économique importante de la ville, plusieurs autres commerces se sont installés sur ses côtés: négociants, entrepreneurs, commerçants européens, restaurants, entreprises à spécialités diverses. (Tharaud, 1922, p. 67).

En somme, la place Jamaâ El Fna est un espace multifonctionnel dont les composantes, qu'elles soient permanentes ou occasionnelles, formelles ou informelles reflètent incontestablement les fonctions qu'elle avait épousé à travers le temps.

## **2.1. La Place Jamaâ El Fna aujourd'hui**

Cette section se veut une description de la Place aujourd'hui tant dans sa morphologie, son architecture que dans ses diverses composantes. Pour ce, nous faisons appel aux résultats des visites répétitives que nous y avons effectuées à divers moments de la journée.<sup>8</sup>

## **2.2. La Place Jamaâ El Fna, lieu de spectacle et structure culturelle par excellence**

L'étude de la morphologie de Jamaâ El Fna dans cette section est surtout descriptive et a pour objectif de tracer un état des lieux actuel de cette place emblématique à travers son emplacement, sa morphologie, son architecture ainsi que ses composantes.

---

<sup>8</sup> Il s'agit de Mawla Yazid après sa bataille avec son frère Moulay Hicham qui s'était rebellé contre lui.

### **2.2.1. Morphologie: emplacement, architecture et configuration géographique**

Couvrant une superficie de près d'1hectare à l'ouest de la médina de Marrakech, la place Jamaä El Fna se situe dans le prolongement de la vieille ville de Marrakech, sous l'aspect d'un triangle qui s'étend vers l'Est du côté de la Mosquée Guessabine.

Elle est bordée par les quartiers Fhal Zefriti à l'ouest, au Nord, par le quartier Bab Fteuh et les souks et au Sud par les quartiers Riyad Zitoun et Arst Al Bilk.

De part cette situation stratégique au centre de la ville, elle constitue un point de repère et un passage obligatoire pour tout visiteur de la Médina qui se dirige soit vers les souks soit vers les monuments historiques intramuros dont, entre autres, Qasr Al Bahia, Qasr Al Badii', al Qoubba Almoravide, etc. (Boujrout, 1994, p. 32).

Du point de vue de son architecture, la place Jamaä El Fna n'a rien d'intéressant. Presque vide la matinée, remplie le soir, pourtant, elle reste un pôle d'attraction inégalable tant pour la population locale que pour les touristes. Si nous suivons la logique de Jakobs quant à la division d'une place publique en deux parties distinctes, qu'il appelle respectivement espace banal (réservé aux piétons) et espace spécialisé (réservé aux diverses pratiques), nous remarquons que Jamaä El Fna s'apprête mal à cette lecture. En effet, d'une part, elle reçoit, du matin au soir, un important flux de mobilité dans la mesure où s'y superposent les mouvements des piétons tous azimuts et pour diverses raisons (passage, déambulation, etc.) ainsi que ceux des vélos, motos, charrettes, taxis, etc. Et d'autre part, elle abrite, parfois alternativement, des spectacles sous la forme d'un théâtre permanent où les cercles de curieux se font et se défont à longueur de journée.

La place Jamaä El Fna est le centre géographique de la ville de Marrakech. Elle est bordée, de tous les côtés par divers édifices, restaurants qui sont séparés de l'espace destiné aux hlaquis par une rue fraîchement rénovée. Elle a une forme triangulaire et s'ouvre sur les quartiers avoisinants par le biais de rues assurant ainsi le lien au sein de la médina ancienne de Marrakech entre deux espaces différents, celui que Lagdim Soussi<sup>9</sup> appelle l'espace des activités économiques «informelles» au Nord et celui du sud dominé par les bâtiments coloniaux: la poste, la Banque al Maghreb, le commissariat de Police et les bureaux de l'Arrondissement. (Borghi & Minca, p. 161).

Si l'on se fie aux propos de Quentin Wilbaux, la place a connu depuis la colonisation plusieurs modifications : *«Si au nord et à l'est les activités commerciales qui l'entourent ont conservé l'aménagement des anciens bâtiments, le côté sud a été complètement modifié pour ouvrir une série d'accès en direction de la koutoubia (symbole traditionnel de Marrakech et des quartiers de Guéliz, (...). Petit à petit, de nouveaux magasins et cafés remplacèrent les vieilles murailles en pisé qui avaient formé la seule façade de la place. Les nouveaux bâtiments commencèrent à s'élever, pour offrir une meilleure vue sur la place à ceux (des européens) qui fréquentaient les terrasses des cafés français.»* (Ibidem, p. 158).

---

<sup>9</sup> Qui devrait coïncider avec les années 1650 – 1651 (selon Bellaoui, A. et al.)

Néanmoins, les multiples transformations qu'elle a subies dernièrement ont privilégié son embellissement et son réaménagement afin qu'elle soit plus attractive. Pour ce, dès l'année 2005, nous assistons à l'uniformisation des stands du jus d'orange, à la standardisation du modèle et de la couleur des parasols utilisés par les propriétaires des restaurants et à l'harmonisation du mobilier urbain et des devantures des commerces qui la bordent (Choplin & Gatin, 2012). Néanmoins, malgré les efforts fournis, nous notons une forte irrégularité quant à la hauteur des bâtiments qui entourent la place notamment sur la face Nord dont l'alignement irrégulier pollue la vision (Rapport de l'Unesco, 2006). La partie sud, dominée par les restaurants et les cafés dont les terrasses offrent une vue panoramique de la place, connaît également cette disparité.

### Composantes

A travers nos visites répétitives de la place Jamaa El Fna, nous avons pu relever un certain nombre de composantes dont les unes bordent la place et les autres font partie intégrante de son décor quotidien. Ce dernier est dans certains cas permanent et dans d'autres, mobile.

#### **2.2.2. Aux abords de la place**

Plusieurs édifices, restaurants, banques, cafés, etc. sont installés. Certains datent du protectorat français, d'autres ont vu récemment le jour. Ces édifices peuvent être divisés en plusieurs catégories. D'abord, les bâtiments administratifs dont la poste, l'un des premiers édifices construits au début du Protectorat, ainsi que l'ancien Bank Al Maghreb sont situés aux abords de la place du côté ouest si l'on y accède par la rue le Prince Moulay Rachid. Ensuite, les Bureaux de l'Arrondissement, la Préfecture ainsi que le Commissariat sont situés sur le côté Nord. Et puis, les locaux commerciaux qui bordent la place du côté Est.

Les activités commerciales formelles effectuées dans les magasins et les bazars sont dominées par les produits destinés au marché touristique et englobent, outre les produits artisanaux locaux, les objets souvenirs et les vêtements traditionnels. Le marché municipal, quant à lui, semble être, d'une part, un lieu utilitaire, d'approvisionnement en matière de légumes, fruits, viande aux habitants des quartiers avoisinants. Et d'autre part, un lieu touristique représentatif souk marocain. Le panorama est complété par la Pharmacie de la Place puis les restaurants, les hôtels et les cafés qui sont installés sur les périphéries ainsi que par des édifices religieux dont l'un est situé sur la face Est et l'autre sur le côté sud de la place.

Enfin, la prédominance des locaux qui renvoient à la fonction commerciale tant dans son caractère formel qu'informel aux abords de la place témoigne de l'importance ainsi que de la valeur de celle-ci en tant que source économique aussi bien pour un grand nombre de familles marrakchies que pour la ville de Marrakech en général.

#### **2.2.3. Sur la place**

La grande diversité des activités et des services sur la place Jamaa El Fna rend difficile la reconnaissance rigoureuse des différentes ressources de celle-ci. Néanmoins, nos visites répétitives sur le terrain nous ont permises d'y discerner deux types d'activités: les activités commerciales et celles culturelles.

Concernant **les activités commerciales**, elles se divisent en deux catégories: les activités **commerciales permanentes** qui démarrent la matinée et se poursuivent pendant toute la journée et parfois jusqu'à 02 heures du matin, notamment pendant la période estivale (stands de jus d'oranges, achaba). Les pratiquants de ce type d'activités permanentes occupent toujours la même place puisqu'ils *«payent des impôts et jouissent donc de tous leurs droits»* (propos d'un vendeur de jus d'orange). Et celles **occasionnelles**, qui prennent, quant à elles, la forme de commerces ambulants spécialisés dans les articles régionaux et produits d'artisanat ainsi que dans ceux alimentaires tel le café et les diverses pâtisseries. Parallèlement, la place a commencé à attirer des africains subsahariens qui se spécialisent, quant à eux, dans la vente de produits artisanaux originaires de leurs pays et qui exercent souvent cette activité dans l'informel. D'autres, par contre, sont ambulants et vendent des produits tels les montres, les portables tant sur la place qu'aux abords de celle-ci, dans les restaurants avoisinants.

Quant à celles **culturelles**, elles prennent la forme de spectacles (halaqate) qui se forment et se déforment presque toute la journée. En effet, au Maroc, Al Halqa est considérée comme étant la forme spectaculaire la plus ancienne et se produisait généralement dans un espace ouvert, connu par une forte fréquentation populaire dont les souks, les moussems, les saints, les grandes (Addam, 1998, p. 12), aussi bien dans les villes que dans les villages. En effet, le Hlaiqui se déplaçait de ville en ville et de village en village afin d'animer des spectacles qui puisaient leur contenu et leur symbolique de la réalité, de l'histoire, de l'imagination ou de l'héritage culturel populaire marocain.

C'est, donc, un cercle d'amusement qui possède ses propres comédiens, son propre langage, son propre décor et même un rituel singulier, un spectacle populaire présenté par des individus aux compétences artistiques considérables dans le domaine de la narration, capables de produire un conte, une histoire merveilleuse, un chant, un spectacle d'acrobaties, improviser la poésie ou des blagues, etc., de capter l'attention des spectateurs auditeurs et de maintenir leur attention. Ce type d'activité se serait répandu, selon Mohammed Hajji, avec le colonialisme favorisée d'une part, par l'adoption de «l'horaire du soleil» par les artisans qui travaillaient du lever du soleil jusqu'à la prière d'Al Asr. Et d'autre part, par le manque de moyens de distraction (Hajji, p. 3546).

En somme, Al Halqa est un espace de forme circulaire entouré d'un public de spectateurs assis ou debout. Elle se compose donc de deux espaces. D'une part, celui rempli par le hlaiqui et où se déroule le spectacle. Et d'autre part, celui occupé par les spectateurs et généralement délimité et organisé par le hlaiqui. Mais, Al Halqa ne possède pas un modèle unique, chacune se fait et se constitue différemment. Néanmoins, elles se partagent toutes le fait que le hlaiqui s'y dresse au centre. Ses différents déplacements visent le remplissage de l'espace qui lui est consacré à travers des allers retours vers le public.

En l'absence d'un texte écrit, le hlaiqui se base sur sa voix, ses gestes ainsi que sur ses mimiques, bref sur son corps afin de faire passer son message. La voix revêt une importance capitale étant donné que c'est à travers celle-ci qu'il peut attirer l'attention de l'auditoire, qu'il peut donner une forme et un fond à son discours/texte. Et c'est à travers ses effets (intensité, volume, tonalité, timbre, rythme, etc.) qu'il peut attribuer au

personnage qu'il incarne ou dont il parle aussi bien un caractère réaliste que celui mystérieux, fascinant ou même, mythique.

Outre le dynamisme, le hlaïqui est doté d'une grande capacité d'improvisation, ce qui a encouragé certains chercheurs à relier l'activité de type «Al Halqa» au théâtre et par là-même, à la considérer comme une forme de pré-théâtre. D'autres par contre, la considèrent comme étant un art à part entière puisqu'elle ne repose pas sur un texte écrit et ne possède pas des notions et des techniques théâtrales strictement définies, du point de vue écriture, décor, mise en scène, acteurs, etc. (Alloula, 2008, p. 14).

L'habillement est également adapté à la nature de la halqa. En effet, chaque type de spectacle possède ses propres costumes qui puisent généralement leur origine dans l'habit traditionnel marocain: gandouras, djellabas, babouches, caftans. Néanmoins, certains hlaïquias optent pour un habit plus moderne comme c'est le cas des musiciens, des spectacles comiques, etc. Les danseurs travestis, quant à eux, mettent le «ngab» pour cacher la partie inférieure de leur visage, d'abord, dans le but de rappeler l'habit de la femme marocaine des années soixante dix. Ensuite, afin de cacher leurs identités faute de quoi ils sont vivement critiqués. Et enfin, pour symboliser l'interdit, la femme ayant été exclue de cet espace purement masculin.

Les animateurs sur la place Jamaâ El Fna sont nombreux, il est difficile d'en cerner le nombre exact, et plus nombreuses encore sont les halaqates qui s'y déroulent à longueur de journées. Le tableau ci-dessous, élaboré d'après les résultats de l'observation directe du terrain, nous rapproche des divers domaines du Patrimoine Culturel Immatériel qui s'y produisent:

## Tableau 2

Inventaire des diverses activités sur la place<sup>10</sup>

Domaines du PCI	Type d'activité	Sous- catégorie	Sous-type	
Traditions et expressions orales	Les conteurs	<i>Hakawatiyin</i>		
Arts du spectacle (chant, danse, théâtre traditionnel)	Dresseurs d'animaux	(charmeurs de serpents) (Aissaoua)		
		Dresseurs de singes		
		Eleveurs de pigeons		
		<i>Oulad Ahmer</i>		
		Musique arabophone		traditionnelle
				moderne
		Musique amazighophone		traditionnelle
			moderne	
		<i>Gnaoua</i>		
	Acrobates	<i>Oulad Sidi Hmad</i> <i>Ou Moussa</i>		
	Spectacles ludiques	<i>Lmonada (jeu à la limonade)</i>		
Théâtre comique (avec musique)	<i>Elmsiyeh</i>			
	<i>Chleh ou Aroubi</i>			
Connaissances et pratiques concernant la nature	Fkihs, voyant(e)s, cartomancien(s), astrologues	<i>Tolba (sunna)</i>		
		<i>Fouqahas</i>		
		<i>Chouwafat</i>		
		<i>Falakiyine</i>		
	Pharmacopée et médecine traditionnelles	<i>moul snan (dentiste)</i>		
<i>Achaba (herboristes)</i>				
Autres	Activités proprement commerciales	<i>Naqachat (tatoueuses de henné)</i>		
		Vendeurs de jus d'orange et de fruits secs)		
		<i>Mwalin Imakla (restaurateurs)</i>		

Les animateurs sur la Place sont dans leur majorité de sexe masculin et animent des spectacles variés. Les moins âgées sont classées dans la tranche d'âge située entre 12 et 18 ans. Alors que les plus âgés dépassent les 65 ans. Certains hlaïquias proviennent d'autres villes du Maroc dont Safi, Sidi Bennour, Ben guérir, Ouarzazate, Chyadma, Dakhla, etc. D'autres proviennent de la ville de Marrakech ou de ses périphéries et habitent soit à la Médina, à Sidi Youssef Ben Ali ou Mhamid. Ceci démontre le métissage culturel que connaît la Place Jamaâ El Fna depuis des siècles: «*Jamaâ El Fna est un espace palimpseste, traversé de fils invisibles qui relient la lointaine Andalousie et la mythique Tombouktou...celle des berbères du haut Atlas ou des plaines, celle des arabes ou de l'Afrique noire...*» (Tebbaa, 2009, p. 148).

### Réaménagement de la place

Avant qu'il ne prenne sa forme actuelle, l'espace géographique de la place Jamaâ El Fna a connu de multiples évolutions et ce suivant les diverses fonctions qui lui ont été attribuées depuis sa création, ce qui s'était répercuté tant sur son architecture que sur les décors qui y étaient installés. Aujourd'hui, la Place est devenue le cœur battant de la ville dont l'aménagement obéit à une autre logique qui dépasse de loin sa nature utilitaire et multifonctionnelle.

### 3.1. Organisation spatio-temporelle

La fièvre de modernisation que traverse la ville de Marrakech depuis le début du siècle dernier fut freinée par sa proclamation en 2001 en tant que Patrimoine Oral et Immatériel de l'Humanité. Le réaménagement de la place en 2009, illustré dans la carte ci-dessous traduit le souci d'organiser cet espace de telle sorte qu'il soit davantage attractif sans pour autant porter atteinte à ses divers usages. Aussi, les actions menées par la Municipalité et l'Agence Urbaine dans ce sens, concernent-elles sa préservation, son accessibilité ainsi que sa propreté et la sécurité des touristes.

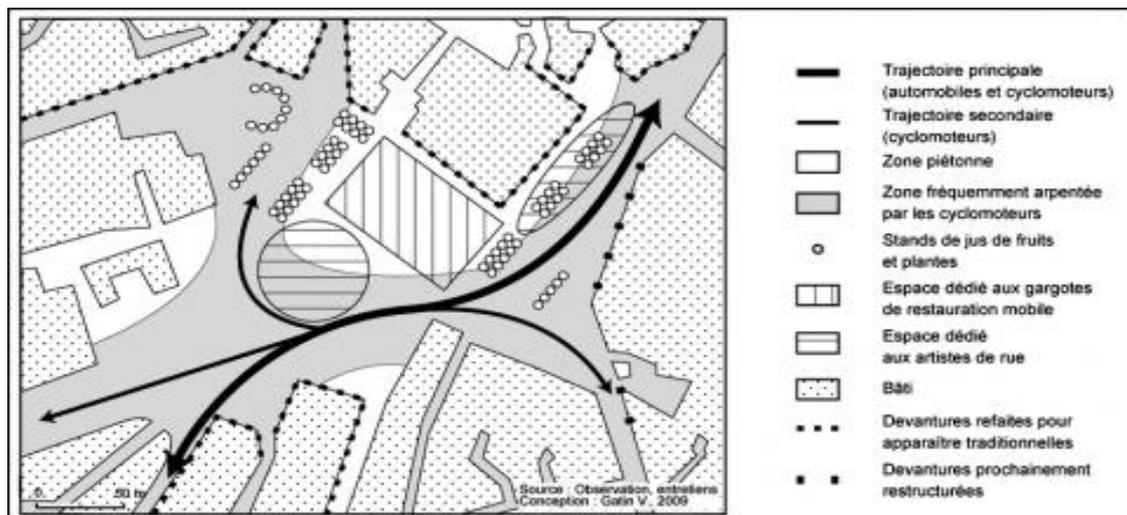


Figure 1. Organisation de la Place Jamaâ El Fna, 2008. Source: Choplin & Gatin, 2010

Etant donc devenue une «vitrine urbaine» (Choplin & Gatin, 2010) et à l'instar de tous les espaces publics, la place Jamaâ El Fna devait être traitée en conséquence par les décideurs en matière de structuration et d'organisation tout en privilégiant son accessibilité et sa visibilité par le touriste (*Ibidem*) Par conséquent, en septembre 2014,

<sup>10</sup> Lamizet B., La médiation culturelle, L'Harmattan, Paris, 2000.

la place subit une nouvelle réorganisation qui, d'un côté, participe à l'agrandissement de l'espace réservé aux spectacles, et d'un autre, favorise le déplacement des touristes.

L'espace géographique de la place peut être subdivisé en trois parties. D'abord, la partie Ouest où la majorité des spectacles se déroule. Ensuite, la partie centrale pratiquement déserte la matinée et dont le «*revêtement [est] conçu spécialement pour recueillir les stands des restaurants mobiles*» (Ibidem) dès 2003. Ces stands ont été, encore une fois, réorganisés par la Wilaya vers le mois de septembre 2014 afin, d'une part, d'éviter leurs débordements et par là-même l'invasion de la Place par les restaurants, et d'autre part, d'assurer une répartition équitable de l'espace dédié à ces derniers. Et enfin, la partie Est, appelée aussi Jamaâ El Fna Sghira (la petite Jamaâ El Fna), occupée depuis la matinée par les hesboristes, les vendeurs (ses) des divers produits, les dresseurs de singe, etc.

Les vendeurs de jus d'orange, jusqu'alors installés aux deux côtés Est et Ouest de la place, (Tebbaa & Skounti, 2012, p. 54) sont aujourd'hui réorganisés et dispersés sur tous les côtés. La majorité d'entre eux est installée à la place des vendeurs des plantes suite au déplacement de ceux-ci à Arsat El Bilk dès septembre 2014, près du commissariat de la place. Ils forment des groupes avec les vendeurs de fruits secs. Le regroupement de ces stands, même si, au début, il crée un sentiment d'étrangeté et de désorientation chez tout usager habituel de la place, émane d'une vision esthétique et utilitaire dans la mesure où il renforce l'ouverture de l'espace de la place et par là-même, permet de laisser plus d'espace aux hlaquias.

Vue de loin, la place Jamaâ El Fna passe pour être un tumulte de foule dont les bruits sourds mélangés, les voix indistinctes dégagent une impression de désorganisation, de cacophonie, de désordre, de chaos. Laquelle désorganisation qui, une fois dedans, laisse reconnaître une organisation mystérieuse qui permet de repérer la provenance de chacun des bruits, «*Un théâtre grandeur nature ...où se joue, tous les jours, sur l'une des plus grandes scènes, un spectacle interrompu, un spectacle où chacun agit pour son propre mais participe en même temps au mouvement d'ensemble. Nullement préméditée, cette partition invisible dément l'impression de chaos apparent.*» (Goytisoló, 1980, p. 16).

Quant aux objets et aux accessoires utilisés, ils sont adaptés à l'espace, à la thématique et par là-même, au jeu «théâtral» sur la Place et servent, généralement, à attirer l'attention du public, à éveiller sa curiosité et à recevoir ses dons, comme c'est le cas du tambourin (Alloun). La présence du tapis revêt un caractère de sacralité comme pour les halqas à caractère confrérique ou religieux (aissaoua, fouqahas, etc.) qui se servent du tapis de prière. Et lorsque le hlaquis a recours au tapis d'intérieur, il a plutôt pour objectif d'installer une atmosphère particulière de bienvenue et d'hospitalité. Le livre, quant à lui, il se réfère ordinairement à la connaissance, au savoir. Sa nature diffère selon le type de halqa: le livre des contes est généralement présent dans les halqas des conteurs tandis que nous constatons que la présence de celui astrologique est quasi indispensable dans les halqas des fouqaha. En ce qui concerne le sac, il renvoie à la fermeture, au sacré, mais aussi à la magie, au mystère que seul le hlaquis peut percevoir. Cet objet, dont la présence est à la fois utile et symbolique dans quasiment toutes les hlaquis, est souvent de couleur noire.

D'un autre côté, l'objet sert à limiter l'espace et à assurer le confort du public comme c'est le cas des bancs et des chaises utilisés aussi bien pour assurer le

confort et le bien être du public afin que tous les spectateurs puissent profiter du spectacle (hlaquis des chants et de musique) que pour l'organisation de la halqa.

### 3.2. Evolution d'un usage fonctionnel de la Place à un usage festif et récréatif

L'occupation ainsi que le rythme de la fréquentation de la place Jamaa El Fna tout au long de la journée changent suivant l'usage, les pratiques ainsi que les fonctions qu'elle remplit quotidiennement. En effet, le mouvement y commence tôt le matin. Seuls sont installés vers 09H30 les tatoueuses de henné dispersées sur la totalité de la superficie de la place, les charmeurs de serpents, dresseurs de singes, gnaouas, chouafate et diseurs (ses) d'avenir. La matinée, elle est dominée par les activités à caractère commercial. Certains vendeurs de produits destinés aux touristes matinaux (sacs, chapeaux traditionnels marocains, souvenirs du Maroc, etc.) commencent également à s'installer notamment sur la partie Est de la place près des herboristes. Les vendeurs de jus d'orange et des fruits secs commencent également à prendre place dans leurs stands. La place Jamaa El Fna est dominée, le matin par la présence féminine, notamment les tatoueuses de Henné dont le nombre va s'accroître pendant la journée.

L'espace de la place pendant la matinée remplit plusieurs fonctions. D'abord, une **fonction commerciale** assurée d'un côté, par les commerces de proximité (boutiques, bazars, etc.) drainant une clientèle qui cherche le calme matinal pour effectuer ses achats (produits artisanaux, souvenirs) ainsi que par les restaurants aux abords de la place. Et d'un autre, par les vendeurs sur la place divisés en deux catégories: les vendeurs formels dont les stands de jus d'orange, de fruits secs, la pharmacopée, et ceux informels comme les vendeurs ambulants de divers produits (montres, cigarettes, gâteaux, portables, etc). La majorité des activités qui nécessitent le calme et la discrétion. (falakiyyine, cartomanciennes, fouqahas, hnnayates, etc).

Ensuite, un **usage de mobilité**, d'une part fonctionnel puisque la place sert de lieu de passage pour les habitants des quartiers avoisinants, et d'autre part, récréatif étant donné qu'elle reste un endroit parfait pour la déambulation des premiers usagers curieux de la découvrir dans le calme, ainsi qu'un lieu de repère efficace pour les touristes et par-là même, un lieu servant à recevoir les transports communs touristiques (devant café France). Et enfin, la **fonction culturelle** étant donné qu'elle accueille les premiers hlaiquias comme les gnaouas, aissaoua (charmeurs de serpents), dresseurs de singes, comme susmentionné à partir de 09H30 du matin.

Les halquis commencent à s'installer sur la place Jamaa El Fna vers 16 heures. Les bruits se mêlent. Groupes des Rrways, musique arabophone, Gnaouas, charmeurs de serpents. Les stands des restaurants commencent à prendre place également vers 16H30. Les premières fumées de saucisses et de brochettes commencent à se faire sentir. Parallèlement à l'installation de ces stands, les tatoueuses de henné changent de place et se dispersent au milieu de la Place ou sur les côtés. Les premières hlaquis commencent à se former autour des chanteurs amazighophones et arabophones, de lmsiyeh, et du groupe de Oulad Hmer. L'agitation sur la place commence à devenir importante pour atteindre son summum vers 19 heures où tous les hlaiquias ont pris place à Jamaa El Fna. Une véritable foire quotidienne où spectacle, jeu, commerce, esthétique, prédiction d'avenir, etc. se mêlent aux photos, aux souvenirs, aux va et vient des touristes émerveillés et parfois dérangés.

Le soir, la place continue à garder ses mêmes fonctions (culturelle, commerciale, récréative) et le nombre des visiteurs commence à augmenter. C'est à partir de 20

heures que la place connaît son comble et continue jusque tard dans la nuit. Les hnnayates, chouafates, cartomanciennes, les vendeuses, etc. ont déjà quitté la place et toutes les autres activités masculines nocturnes continuent jusqu'au lendemain vers 02 heures du matin. Les stands de restauration sont démontés également à cette heure-là. Les musiciens et artistes sont déjà partis et la place retrouve son calme jusqu'au lendemain matin. L'occupation de l'espace de Jamaä El Fna, comme déjà mentionné plus haut, se fait à partir de la matinée et obéit à une logique particulière. En effet, le tableau ci-dessous détaille les divers usages de la place pendant une journée:

Tableau 3

Usages quotidiens de la place<sup>11</sup>

Fonction	Usagers		Usage			
	Type d'activité	sous-catégorie	Matinal	Diurne	Nocturne	
Culturelle	Dresseurs d'animaux	Charmeurs de serpents	X	X	X	
		Dresseurs de singes	X	X	X	
		Eleveurs de pigeons		X		
	chant, danse, musique	<i>Oulad Ahmer</i>			X	X
		Musique arabophone			X	X
		Musique amazighophone			X	X
		<i>Gnaoua</i>	X	X	X	
	Acrobates	<i>Oulad Sidi Hmad Ou Moussa</i>				X
	Spectacles	<i>Lmonada (jeu à la limonade)</i>			X	X
	Ludiques	<i>Jeu aux trois cartes</i>			X	X
	Théâtre comique (avec musique)	<i>Elmsiyeh</i>			X	X
		<i>Chleh ou Aroubi</i>			X	X
	Fkihs, voyant(e)s,	<i>Fouqahas</i>	X	X		
	cartomancien(s), astrologues	<i>Chouwafat</i>	X	X		
		<i>Falakiyine</i>	X	X		
		<i>moul snan (dentiste)</i>			X	X

<sup>11</sup> Ce tableau est le résultat de l'observation participative effectuée par moi-même à divers moments de la journée (année 2015).

	Pharmacopée et médecine traditionnelles	Achaba (herboristes)	X	X	X
Commerciale	Naqachat (tatoueuses de henné)		X	X	
	Vendeurs de jus d'orange et de fruits secs)		X	X	X
	Vendeurs d'escargots				X
	Produits potiers		X	X	
	vendeurs de khoudnjaj				X
	Restaurateurs			X	X
De Mobilité	Fonctionnelle		X	X	X
	Récréative		X	X	X

Source: L' Auteur

La métamorphose que connaît, donc, la place Jamaä El Fna du matin au soir suit un axe temporel diachronique à travers un jeu de mobilité et d'appropriation qui change suivant le moment de la journée. Bien qu'il y ait une modification remarquable au niveau du nombre des usagers tant les hlaïquias que les touristes, la place tend à garder ses divers fonctions et usages pendant la journée.

Si certaines fonctions semblent commencer tôt le matin, seules celles pratiquées par des hommes persistent jusque tard dans la nuit. Les cartomanciennes et les nqachat par exemple quittent la place graduellement jusqu'au soir, étant donné que la place devient de plus en plus dangereuse à la tombée de la nuit.

### 3.3. La place Jamaä El Fna, une chef d'œuvre du Patrimoine Oral et Immatériel de l'humanité en crise

Force est de constater que Marrakech et plus particulièrement la Place Jamaä El Fna fut l'un des «creusets de la réflexion engagée par l'Unesco pour la reconnaissance du patrimoine oral et immatériel.» (Tebbaa, 2010, p. 51). Faire partie de la liste des 19 premiers sites à valeur exceptionnelle proclamés en 2001 en tant que Chefs-d'œuvre du Patrimoine Oral et Immatériel de l'Humanité est une reconnaissance de la représentativité de sa valeur patrimoniale au niveau Mondial.

#### 3.3.1. Certification

En 1997, l'écrivain espagnol Juan Goytisolo, épris de cette ville authentique et singulière où il vivait depuis plus de vingt ans et ayant ressenti la menace que représentait l'urbanisation et plus particulièrement, la construction d'un parking et d'un bâtiment de 15 mètres de haut sur les lieux, décida avec quelques intellectuels marocains de proposer le classement de la place en tant que «Chef-d'œuvre du Patrimoine Oral et Immatériel de l'Humanité», programme lancé par l'Unesco dès 1998. Outre le fait que cette initiative ait été à l'origine de ladite proclamation, elle a favorisé la réflexion, au niveau international à l'existence d'un patrimoine oral (culture

traditionnelle et populaire), qui occupe une part essentielle du patrimoine culturel de l'Humanité<sup>12</sup>, et qui est menacée de dégradation et de destruction. Lequel volet du patrimoine devrait, donc, être pris en charge, et par là-même, sauvegardé afin qu'il soit relégué, intact, aux générations futures.

C'est dans ce contexte que le lancement du Programme des Chefs-d'œuvre du Patrimoine Oral et Immatériel de l'humanité a été instauré et sera officialisé par la Convention pour la sauvegarde du PCI adoptée par la Conférence Générale de l'Organisation en octobre 2003. Afin qu'une expression ou un espace culturel soit déclaré (e) comme tel, elle (il) doit, outre le fait qu'elle (il) soit menacé (e) de disparition et de dégradation, justifier, non seulement, de son authenticité et de sa valeur exceptionnelle à travers son enracinement dans l'histoire ou la tradition culturelle de la communauté concernée, mais également de son originalité et de sa valeur distinctive en tant que témoignage unique de l'identité culturelle de cette communauté.<sup>13</sup>

Jamaä El Fna, ayant fait l'objet d'une consultation internationale d'experts sur la protection des espaces culturels préparée alors par la Division du Patrimoine Culturel de l'Unesco et la Commission Nationale Marocaine pour l'Unesco dès juin 1997, s'est réservée la place d'être l'un des premiers dossiers de proclamation engagés par ledit Organisme. Le 18 mai 2001, l'espace culturel de la Place Jamaâ el Fna sera déclaré "à l'unanimité" chef-d'œuvre du Patrimoine oral et Immatériel de l'Humanité.

Aussi, la Place Jamaä El Fna, par la complexité de sa nature, se réserve-t-elle la particularité de se référer aussi bien à l'espace qu'au produit culturel, au lieu de concentration des créations linguistiques, musicales, artistiques et même littéraires. Marrakech, à travers la Place Jamaä El Fna, occupe donc une position de choix au sein de cette opération. D'abord, parce qu'elle s'engage, à travers l'initiative susmentionnée de Juan Goytisolo dans le processus de patrimonialisation bien avant le lancement du programme. Ensuite, parce que c'est à Marrakech, et plus particulièrement, lors de la réunion de juin 1997 à l'initiative de l'Unesco, de la Commission Nationale Marocaine pour l'Unesco, de l'Université de la ville et d'intellectuels que l'orientation et le sens de la proclamation verront le jour.

La proclamation de la Place Jamaâ El Fna en tant que chef-d'œuvre du Patrimoine Oral et Immatériel de l'Humanité a eu des répercussions considérables en matière de conservation et de valorisation du lieu. Reconnue pour être un répertoire riche et diversifié des pratiques culturelles orales, une source d'inspiration et un lieu incontournable d'échanges interculturels tout au long de l'année, elle continue à remplir sa fonction de lieu de création artistique et musicale qui abrite diverses formes d'expression culturelle, populaire et traditionnelle. Néanmoins, si sa proclamation a servi à sa conservation aussi bien contre les menaces des effets négatifs de la mondialisation que contre le développement du tourisme par lequel passe tout site classé. (Moreno, 2004), il n'en demeure pas moins qu'elle encoure un danger considérable de dégradation et de déperdition.

---

<sup>12</sup> Propos ayant été déjà proclamés par l'Unesco dans la déclaration du 4 novembre 1966

<sup>13</sup> Cf. <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00103>

Comme déjà mentionné plus haut, la première halqa décrite à Jamaâ El Fna semble être celle d'un vieux conteur qui raconte l'histoire d'un fassi, un marrakchi, un arabe, un berbère et un draoui qui parlaient chacun de ce qu'il préféraient comme plat. Néanmoins, le « *conteur qui prend place dans nos espaces de vie, ouverts ou fermés, intimes ou publiques pour nous enchainer, nous émouvoir, nous troubler, nous enseigner, nous aider à grandir, nous ouvrir les sentiers inexplorés de notre humanité.* » (Salih, 2011, p. 119) a aujourd'hui déserté la place.

Le conteur sur la place se trouve face à un double défi. D'une part, celui face à l'espace mouvant qu'il doit intéresser, attirer et maintenir. Et d'un autre, celui du progrès et de toutes les mutations qu'il engendre, tant au niveau des préférences des auditeurs, des sujets, des centres d'intérêt, et du bruit physique qui ne l'encourage nullement dans la tâche qui est la sienne. La situation est alarmante. Mohamed Bariz mentionne d'un ton nostalgique lors de son entrevue avec Yassine Adnane (émission Macahrif, RTM) le 04 juillet 2008<sup>14</sup> qu'il avait commencé à Jamaâ El Fna alors qu'il y avait 19 conteurs, 13 sont morts pendant les années 1970. Il n'en reste donc que 06 parmi lesquels seuls 04 continuent à conter sur la place. Aujourd'hui, parmi les 08 personnes inventoriées en 2011, il n'en reste que 02 qui animent leurs spectacles de temps à autre sur la place. Ceci est dû, outre aux conditions acoustiques sur la place au développement socioéconomique de la ville qui a engendré le déplacement de ces figures emblématiques vers les hôtels.

Les hlaquis les plus anciennes sont celles à caractère culturel. Les nqqachat ont intégré la place en tant que telle à partir des années soixante lorsqu'elles ont été contraintes à abandonner leurs activités de guides touristiques.

Les hlaquis les plus anciennes sont celles à caractère culturel. Les nqqachat ont intégré la place en tant que telle à partir des années soixante lorsqu'elles ont été contraintes à abandonner leurs activités de guides touristiques. Certaines halqas à caractère éducatif ont déserté la place progressivement. Sira, Al Madih, Al Malhoun par exemple qui font appel à une grande capacité de concentration de la part de l'auditeur, ne trouvent plus leur place au sein de Jamaâ El Fna, chassés par les bruits assourdissants des divers instruments de musique.

De même, certaines activités comme Sira et Al Malhoun qui ont joué un rôle important lors du colonialisme, ont aujourd'hui disparu. Lesquelles halqas étaient animées entre la prière d'Al Asr et celle d'Al Ichae par des artisans dont entre autres Ahmed Skouri, Cheikh Jilali Mtired, Ould Cheikh Brahim ainsi que par des Maddah algériens<sup>15</sup>: « *Pendant le Protectorat, les colons interdisaient de chanter ces 'qsida' dans les souks. Lorsqu'un meddah soumettait une demande d'autorisation d'errance dans les souks citadins et ruraux à un contrôleur, celui-ci lui demandait s'il maîtrise les chants des invasions. S'il répondait que non, l'autorisation lui était accordée.* » (El Fassi, 1986, p. 42).

---

<sup>14</sup> Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=fLGM04CJXEI>, consulté le dimanche 17 mai 2015, 22h20.

<sup>15</sup> Cf. Interview Al Alam in Place Jamaâ El Fna, in collectif, Jam' Al Fna Patrimoine Oral et Immatériel de l'Humanité.

années soixante-dix. De 02 groupes de Rrways en 2011 (Skounti & Tebbaa, 2012, p. 47). De même, certains acteurs comme les médecins, les barbiers et les écrivains publics ont également déserté la place étant donné que la modernisation de ces métiers ne permet plus leur exercice sur la place publique.

Les hlaïquias se trouvent confrontés, du jour au lendemain, à un double défi. D'un côté, ils deviennent des détenteurs d'un savoir doté d'une valeur universelle avec tout ce que cette nouvelle condition exige. Et d'un autre, arriver à survivre dans un monde qui ne peut être détaché du Monde. Ils sont donc responsabilisés, sans être prêts ni encadrés ni matériellement, ni culturellement ni même psychologiquement pour sauvegarder ce «Chef-d'œuvre du Patrimoine Oral et Immatériel de l'Humanité».

En outre, Jamaä El Fna fut le berceau où certains Rrways de renommée (Rais Aarab Atigui, Rais Ahrouch, etc.) se sont produits entre les années cinquante et les années soixante-dix. De 02 groupes de Rrways en 2011 (Skounti & Tebbaa, 2012, p. 47). De même, certains acteurs comme les médecins, les barbiers et les écrivains publics ont également déserté la place étant donné que la modernisation de ces métiers ne permet plus leur exercice sur la place publique.

Epris de cette «valeur exceptionnelle» qui leur est accordée à l'échelle mondiale par le biais de ce qu'ils ont toujours considéré comme étant leur gagne pain, tentent, avec leur propres moyens et suivant leur propre conception, d'opter pour la meilleure option susceptible de garantir et leur survie et la continuité de la place. La proclamation de la Place en tant que Chef-d'œuvre du Patrimoine Oral et Immatériel de l'humanité semble, donc, être un tournant important dans leur vie «professionnelle» et personnelle.

De même, devant l'abondance des activités commerciales sur la place, l'espace géographique consacré à la halqa se rétrécit de jour en jour. Ce rétrécissement se manifeste au niveau quantitatif par la quantité ainsi que par l'hétérogénéité des activités commerciales qui se pratiquent sur la place du matin au soir ainsi que par la diminution du nombre des hlaïquias dont la plupart a déserté la place afin de fuir le bruit devenu insupportable (les conteurs) ou faute d'espace pour présenter leurs spectacles (Sidi Hmad ou Moussa).

La comparaison donc entre la place Jamaä El Fna hier et aujourd'hui de part sa forme, son architecture, ses composantes, ses fonctions laisse voir, d'une manière claire, l'évolution qu'elle a subie à travers l'histoire. Du point de vue de sa fonctionnalité, elle crée une rupture avec toutes les fonctions qu'elle avait assurées auparavant pour ne garder que celle Culturelle.

### **Conclusion**

Ceci contribue à délimiter sa signification à celle de Jamaä El Fna, l'espace culturel fait par et pour le rêve, l'espace qui voit défiler à longueur de journée un nombre important de spectacles et de hlaïquias, l'espace enfin qui transporte tout spectateur d'un monde réel vers un monde imaginaire et féérique.

Nombreux sont les acteurs qui se produisent sur la place et sont encore plus nombreux les curieux qu'ils attirent vers leurs spectacles qu'ils animent assis ou debout, en groupe ou en solo. Delà, l'ancienneté de la Place historiquement attestée, les diverses fonctions qu'elle a jouées au fil des années ainsi que sa valeur exceptionnelle reconnue officiellement par sa proclamation en tant que Chef-d'œuvre du Patrimoine

Oral et Immatériel de l'Humanité la classent en tant que témoin authentique et emblématique de l'histoire de la ville de Marrakech et par là même, en tant que repère culturel inégalable.

Néanmoins, Jamaä El Fna, cet espace d'art et de culture, qui a vu naître plusieurs artistes (arabophones et amazighophones) et qui fut la source d'inspiration pour beaucoup d'autres (peintres, dramaturges, metteurs en scène, poètes, photographes, etc.) est aujourd'hui en crise. Le développement économique et technologique ainsi que celui démographique semblent être une menace quant à la présence des arts populaires sur la place. Il reste donc urgent que les réflexions autour de la sauvegarde de cet espace emblématique soient inscrites dans une perspective de durabilité.

#### Références

- Adda'If Almorabiti, M. (1986). *Tarikh Adda'if*, Maroc: Dar Alma'Tourate, (Éd.) 523 p.
- Addam, H. (1998). *Le théâtre marocain et Tayeb Seddiki*, Thèse de Doctorat dirigée par Philippe Royer, Université Bordeaux III, Michel de Montaigne.
- Al Youssi, A. H. (1976). Conférences, Rabat (Maroc): Publication Dar Al Maghrib de Production, Traduction et Publication. *Série Littérature 1*, 422 p.
- Annasiri, A. (1956). *Alistiqsa Fi Akhbar Al Maghreb Alaqsa*, Tome 9, 3<sup>ème</sup> partie, (Éd.) Examinée et commentée par Jaafar et Mohammed Annasiri, Casablanca (Maroc): Dar Al Kitab, 236 p.
- As'Saadi, A (1981). *Tarikh As'Sudan*, texte arabe édité par Octave HOUDAS, avec la collaboration de EDM Benoist, Paris: Adrien Maisonneuve, Librairie d'Amérique et du Nord, 326 pages.
- Bellaoui, A., El Gharrass, H. & Ahmane, M. (1994). Contribution à l'étude des grandes places de la ville de Marrakech: cas de la Place «Jamaä El-Fna, 1<sup>ère</sup> partie, La Place 'Jamaä El-Fna du XI<sup>ème</sup> siècle au début du XX<sup>ème</sup> siècle. *Atlas Marrakech, Revue Périodique de Recherche de Document et de Publication sur Marrakech et Régions*, n° 1, 46-67.
- Bencherqui-Hasri, A. (1987). *Irtisāmāt wa-mu'ṭīyāt tārīkhīyah ḥawla madīnat Marrākush*, Marrakech (Maroc).
- Borghi R. & Minca C. (2003). «*le lieu, la place, l'imaginaire: Discours colonial et littérature dans la Description de Djemaà El-Fna, Marrakech*», col. Expressions maghrébines, Volume 2, n° 1, 155-174. [www.academia.edu/.../Le\\_lieu\\_la\\_place\\_1\\_imaginaire\\_discours\\_colonial...](http://www.academia.edu/.../Le_lieu_la_place_1_imaginaire_discours_colonial...), [Consulté le 12-10-2012].
- Boujrouf, S. (1994). la place Jamaâ El Fna à travers les guides touristiques. *Atlas Marrakech. Revue périodique de Recherche, de Documentation et de Publication sur Marrakech et régions*, Marrakech, n° 2, 32-45.
- Carvajal, M. (1667). *L'Afrique*, Tome II, Traduit en arabe par HAJJI, M. et al. Association marocaine de production, traduction et Publication, Dar Nachr Al Maärifa, 1988-1989, p. 55. Traduit en français par Nicolas Perrot sieur d'Albancourt, divisé en 3

volumes et enrichi de cartes géographiques ordinaires du roi, Paris (France), (Éd.) Chez Louis Billaine.

- Choplin M.A. & Gatin, V. (2010). «*L'espace public comme vitrine de la ville marocaine conceptions et appropriations des places Jamaa El Fna à Marrakech, Boujloud à Fès et Al Mouahidine à Ouarzazate*», *Norois* [En ligne], 214 | 2010/1, mis en ligne le 01 juin 2012, consulté le 14 juin 2015. <http://norois.revues.org/3095>; doi: 10.4000/norois.3095.
- De Torres, D. (1988). *Chronique des Chorfas*, Traduit par Mohammed Hajji et Mohammed Al Akhdar, Casablanca (Maroc): Association marocaine de production, traduction et Publication, société de publication et de distribution, 243 p.
- Deverdun, G. (1980). *Marrakech des origines à 1912, Tome II, Table des matières, sources, bibliographie, index, planches, additions et corrections*, Casablanca (Maroc): (Éd.) Frontispice.
- Deverdun, G. (2004). *Marrakech des origines à 1912*. Casablanca (Maroc): (Éd.) Frontispice, 610 p.
- Goytisolo, J. (1980). *Makbara*, Paris, Éditions Seuil, 189 p.
- Grefte, X. (2003). La valorisation économique du patrimoine. *La Documentation française*. Paris (France), 383 p.
- Harakat, I. (1978). *Le Maroc à travers l'histoire, volume 2, du début de la dynastie mérinides à la fin des saadiens*. Casablanca (Maroc): Dar Arrachad Al Haditha, 492 p.
- Kaouak, A. (2008). (réalisé par) La halqa est un théâtre complet, entretien inédit et posthume avec le dramaturge algérien Abdelkader Alloula, Oran le 25 septembre 1985. *Horizons maghrébins, le droit à la mémoire, Le théâtre arabe au miroir de lui-même et son contact avec les deux rives de la méditerranée*, n° 58, p. 14.
- Ladreit De Lacharriere, R. (1913). *Voyage au Maroc, le long des pistes maghrébines 1910 – 1911*. préface du Marquis de Segonza, C. (Éd.) Emile Larose, Paris (France), 446 p. (Consulté sur Google Books).
- Lenz, O. (1889). *Timbouctou, Voyage au Maroc, au Sahara et au Soudan*, traduit de l'allemand avec l'autorisation de l'auteur par Pierre Lehautcourt et Contenant 27 gravures et cartes, Paris, Hachette, Tome 1, 1886, 567 p. (Consulté sur Google Books)
- Marcet, A. (1885). *Le Maroc, voyage d'une mission française à la cour du sultan*, Paris (France), Plon et cie, 300 p. (Consulté sur Google Books).
- Moreno, C. (2004). Impacts de la première proclamation de dix neuf chefs d'œuvre proclamés patrimoine oral et immatériel de l'humanité, [http://ocpa.irmo.hr/resources/docs/Proclamation\\_Dakar\\_Impacts-fr.pdf](http://ocpa.irmo.hr/resources/docs/Proclamation_Dakar_Impacts-fr.pdf), 07 p. [consulté le 14/06/2014, 17h30].
- Richet, E. (1909). *Voyage au Maroc*, Paris (France): (Éd.) Populaires, Vasseur et cie, 263 p. (consulté sur Goolge Books).

- Salih, F. Z. (2011). Le conte populaire marocain, entre sauvegarde et renouveau collectif. *De l'Immatérialité du Patrimoine*. Publication de l'équipe de recherche Culture, Patrimoine et Tourisme, FLSH, Marrakech, UCAM, UNESCO, édité par Skounti Ahmed & Tebbaa Ouidad, Marrakech, 194 p.
- Tassafti, A.B.B. (s/d). *RIHLAT AL WAFID, un épisode de l'histoire de l'Adrar n Dern (Atlas de Marrakech), et du souss au 12ème siècle H / 18ème S.J.C.* (Éd.) annotée Ali Sidki Azaykou, Publication de la FLSH de Kénitra, série textes et documents num.1, 308 p.
- Tebbaa, O. (2009). L'évolution de la Place Jamaâ El Fna: Un cas emblématique de la recomposition territoriale, patrimoniale et culturelle, Collectif. *Les Territoires à l'épreuve des normes: référents et innovations, contributions croisées sud-africaines, françaises et marocaines*, éditeurs Boujrout, S., Antheaume, B., Giraut, F. & Landel, P.A. Coédition LERMA et la Revue *Montagnes Méditerranéennes*, Marrakech.
- Tebbaa, O. (2010). Le patrimoine de la place Jemaâ El Fna de Marrakech: entre le matériel et l'immatériel. *Collectif, Intangible Cultural Heritage and Memory, Patrimonio cultural inmaterial y memoria, Quaderns de la Mediterrània*, p. 51.
- Tebbaa, O. & Skounti A. (s/d). *La place Jamaâ El Fna, patrimoine Culturel Immatériel de Marrakech, du Maroc et de l'Humanité*. Publication réalisée dans le cadre du projet de préservation et promotion de la place avec la coopération entre le Ministère de la Culture, l'Unesco et le soutien financier du gouvernement du Japon, 100 p.
- Tebbaa, O. & Skounti, A. (2012). La place Jamaâ El Fna: situation actuelle et devenir, *Collectif, Etude de l'évolution du Patrimoine Oral de la place Jamaâ El Fna et mesures à prendre pour sa sauvegarde*, Montada, 44-59.
- Tharaud, J.J. (2012). *Marrakech ou les seigneurs de l'Atlas*. Rabat (Maroc), dar Alamane, Rabat, 1<sup>ère</sup> (Édition 1920), Paris (France): Librairie Plon-Nourrit et cie.

**UNE ÉTUDE LONGITUDINALE DE LA CLASSIFICATION DES HÔTELS  
SUR TRIPADVISOR. VERS UN CHANGEMENT DES STRATÉGIES DE  
COMMUNICATION POUR UN MANAGEMENT EFFICACE DE LA E-  
REPUTATION, APPLICATION AU SECTEUR DE L'HOSPITALITY AU  
MAROC**

**A LONGITUDINAL STUDY OF THE CLASSIFICATION OF HOTELS ON  
TRIPADVISOR. TOWARDS A CHANGE IN COMMUNICATION  
STRATEGIES FOR EFFICIENT, MANAGEMENT OF E-REPUTATION,  
APPLICATION TO THE HOSPITALITY SECTOR IN MOROCCO**

Recebido a 28 de outubro de 2019

Revisto a 30 de novembro de 2019

Aceite a 15 de dezembro de 2019

**Youssef El Azyzy**

Docteur en Tourisme,

Enseignant chercheur à l'Université Privée de Marrakech, Maroc

[y.elazyzy@gmail.com](mailto:y.elazyzy@gmail.com) / [y.elazyzy@upm.ac.ma](mailto:y.elazyzy@upm.ac.ma)

## Resumé

L'influence que le classement des hôtels TripAdvisor exerce sur les touristes au moment de décider où rester est reconnue à la fois dans le monde académique et professionnel. Malgré le grand nombre d'auteurs qui ont analysé cette application sous plusieurs angles, notre travail se concentre sur un aspect encore peu étudié: l'évolution temporelle du classement. En octobre 2017 nous avons commencé ce travail avec l'extraction des classifications des hôtels dans des différentes villes marocaines. Mai 2018 nous sommes revenus pour extraire le classement, en comparant l'évolution au fil du temps des classifications de plus de 1000 hôtels marocains pour reprendre entre autres aux questions suivantes: Comment le classement varie-t-il au fil du temps? Les meilleurs hôtels de 2017 sont-ils toujours les mêmes en 2018? Y a-t-il de gros sauts dans la classification? La variation dans le classement est-elle similaire dans toutes les villes? Combien de temps un hôtel peut-il prendre pour être parmi les meilleurs de son ville?

Les résultats obtenus indiquent que TripAdvisor, en raison de son mode de fonctionnement et de sa propre façon d'établir des évaluations hôtelières, a été dépassé par rapport à son système de classement qui nécessite un changement d'algorithme.

*Mots Clés:* TripAdvisor, E-réputation, Commentaires en ligne, Classement des hôtels, Web 2.0

## Abstract

The influence that the TripAdvisor Hotels Ranking has on tourists when deciding where to stay is recognized in both the academic and business world. Despite the large number of authors who have analysed this application from multiple angles, our work focuses on an aspect that is still little studied: The temporal evolution of the ranking. In October 2017 we started this work with the mining of hotels classification in in different Moroccan cities. In May 2018 we extracted again the rankings, comparing the evolution over time of the classifications of more than 1000 Moroccan hotels to answer among others the following questions: How does the ranking change over time? The best hotels in 2017 remain the same in 2018? Are there big jumps in the standings? Are Changes in ranking similar in all the cities? How long can take a hotel get to be among the best in the city?

The results obtained indicate that TripAdvisor, because of its mode of operation and its own way of establishing hotel evaluations, has been exceeded with respect to its ranking system which requires a change of algorithm.

*Keywords:* TripAdvisor, E-reputation, Online Reviews, Hotels Ranking, social media

## 1. Introduction

Dans la dernière décennie, l'évolution rapide d'Internet a offert aux consommateurs la possibilité de chercher et d'accéder à l'information en ligne, tout en repoussant les frontières de la communication (Tsimonis & Dimitriadis, 2014). Depuis le début des années 2000, on assiste à une prise de pouvoir par les consommateurs, qui, grâce à l'accès facile à l'information sur Internet, sont devenus plus méfiants envers les entreprises. Par conséquent, ces derniers se donnent le droit de changer d'avis à la dernière minute et redéfinissent ainsi le concept de la fidélité envers une marque ou une enseigne (Mayol, 2011).

Issus de la nouvelle génération du Web 2.0, les médias sociaux sont des outils de communication en ligne favorisant le partage et la diffusion de contenu généré par et pour les consommateurs. L'évolution rapide des plateformes médias a donc eu une incidence importante sur le processus de prise de décision d'achat (O' Connor, 2010), mais également sur la gestion de marques par le marché, qui est devenu plus transparent (Berthon et al., 2005). Les médias sociaux ont offert aux consommateurs une alternative à la recherche d'information, en amplifiant le phénomène du bouche-à-oreille (word-of-mouth WOM). Il était perçu par les consommateurs comme un moyen plus facile et digne de confiance pour obtenir des renseignements nécessaires à la prise de décision (Smith, 1993).

Aujourd'hui, l'évolution d'Internet a transformé le WOM en un phénomène de communication de masse, où l'apparition d'une multitude de sites d'opinions et de communautés en ligne ont créé des centaines, voire des milliers de réseaux informels de diffusion de l'information (Nielsen, 2007; Dwyer, 2007). Ainsi, pour la première fois dans l'histoire, le consommateur devient la source principale d'information en rendant accessibles ses impressions, ses réactions et ses opinions à une communauté globale (Dellarocas, 2003).

Les médias sociaux sont donc considérés comme des sources d'information plus fiables que les outils de communication marketing traditionnels des compagnies (Foux, 2006). En 2009, une étude réalisée par Nielsen a par ailleurs démontré que 70% des utilisateurs d'Internet font confiance aux évaluations publiées en ligne par des consommateurs (O'Connor, 2010). Ainsi, les professionnels du marketing devront s'attendre à ce que la communication de marque soit de moins en moins diffusée par les entreprises, et de plus en plus partagée par les consommateurs à travers ce qu'on appelle "*the user-generated social media content*" (Bruhn, Schoenmueller & Schäfer, 2012).

Cette réalité est particulièrement vraie pour l'industrie touristique. En effet, dans les dernières années, le "User-Generated Content" est devenu une source majeure d'information pour les voyageurs, qui y ont de plus en plus recours pour prendre des décisions et façonner leur perception des offres de destinations sur le marché (Fotis, Buhalis & Rossides, 2012; Cox et al., 2009). Un bon exemple de plateforme de diffusion de l'UGC touristique est TripAdvisor, qui est considéré comme le site dominant pour la planification de voyages.

Un UGC qui généralement est basé sur les commentaires et les évaluations de ses utilisateurs, pour ordonner et classer les hôtels, les restaurants et les destinations dans

les cinq continents pour faciliter la prise de décision. Son succès est indéniable et l'influence qu'il exerce sur les touristes lorsqu'il s'agit de décider de l'hôtel où séjourner est reconnue tant dans le monde académique que dans le monde des affaires. En effet, il semblerait que les grandes marques de l'industrie hôtelière prennent de plus en plus en considération les commentaires publiés par les voyageurs à leur sujet -de même que sur leurs concurrents- et planifient leurs investissements en conséquence (White, 2014). De plus, grâce aux médias sociaux, les hôtels sont en mesure d'établir une relation en ligne avec leur clientèle et ainsi mieux comprendre les besoins de cette dernière pour y répondre de manière plus personnalisée afin d'améliorer leur position du classement sur TripAdvisor.

Ainsi, la littérature s'est principalement penchée sur le rôle des médias sociaux dans le processus de décision d'achat du voyageur ainsi que sur la gestion de la relation entre les clients et les hôtels. Toutefois, peu d'études ont concrètement démontré le potentiel de positionnement de marché que représente le Web 2.0 pour l'industrie hôtelière. En effet, il ne faut pas oublier que les internautes utilisent systématiquement le Web non seulement pour planifier un séjour ou réserver une chambre, mais aussi pour faire part de leur expérience à la communauté de voyageurs. Par conséquent, les commentaires publiés en ligne représentent une mine d'or en informations pour les hôteliers afin d'améliorer leur classement sur les UGCs. Cette étude se penche donc sur la problématique suivante: analyser comment évolue la classification hôtelière sur le site TripAdvisor au fil du temps. Afin de répondre aux questions suivantes: (1) Les meilleurs hôtels en 2017 sont-ils toujours les mêmes en 2018?, (2) Et les pires hôtels restent également les mêmes?, (3) Que se passe-t-il avec les hôtels situés dans les zones centrales du classement? Ont-ils tendance à grimper vers les meilleures positions, à descendre vers la partie inférieure ou restent-ils dans la zone centrale? (4) Y a-t-il des différences significatives entre les différentes villes dans les variations de leurs classements? (5) Y a-t-il beaucoup d'hôtels qui montrent de grands sauts dans le classement ou au contraire, il y a peu de positions lorsqu'un hôtel monte ou descend en 6 mois?

La structure de notre travail est la suivante: Premièrement, nous avons effectué une revue bibliographique sur les UGCs, TripAdvisor et le classement des hôtels, plus tard nous détaillerons la méthodologie appliquée ainsi que les étapes suivies dans la construction de notre base de données. Par la suite nous présentons les résultats obtenus. Enfin, l'article se termine par des conclusions et une série de suggestions, ainsi que la bibliographie utilisée.

Notre étude servira d'outil aux managers d'hôtels afin de leur permettre de développer des stratégies d'e-réputation cherchant une meilleure classification sur TripAdvisor dans le but de corriger et d'améliorer la visibilité et la notoriété de leurs établissements par rapport à leurs concurrents. Celle-ci les aidera également à construire une offre de séjour qui répondra au mieux aux attentes et perceptions des touristes.

## **2. La Revue de Littérature**

Dans les dernières décennies, les nouvelles technologies disponibles ont transformé les façons de faire dans le domaine du marketing et plus particulièrement dans la gestion de marques. L'arrivée du Web 2.0 a favorisé à la fois la diffusion et le partage de l'information à une échelle mondiale, ainsi que le développement d'un

réseau de collaboration et d'interactions entre individus, sans égard aux contraintes géographiques (Leiner et al. 2014). Dans la littérature, certains auteurs, dont Floridi (2009), affirment que nous sommes au cœur d'une quatrième révolution scientifique, la «révolution de l'information», où le progrès technologique nous permet de mieux comprendre notre environnement, d'identifier les opportunités qui se présentent et de résoudre plus efficacement les problèmes.

### **3. USG, Médias Sociaux et Industrie Touristique**

Une des industries ayant été le plus touchée par le "User-Generated Content" est sans aucun doute l'industrie du tourisme. Dans la littérature, plusieurs études se sont penchées sur le rôle de plus en plus important qu'occupent les médias sociaux, d'une part dans la planification des voyages par les internautes, et d'autre part dans la gestion des opérations et du management par les entreprises œuvrant dans le secteur touristique (Leung et al. 2013).

Une étude réalisée par Xiang et Gretzel (2010) a démontré que les médias sociaux constituent une partie substantielle du tourisme en ligne et jouent un rôle important dans la planification de voyages à travers l'utilisation d'un moteur de recherche. En effet, les médias sociaux apparaissent dans les premières pages de résultats sur Google, ce qui confirme leur importance croissante dans la recherche d'information en ce qui a trait au tourisme. Ainsi, à l'époque où la recherche a été conduite, on considérait que des sites tels que TripAdvisor ou VirtualToursit, avaient le potentiel de devenir des sources primaires d'information, que les gestionnaires de l'industrie devaient prendre en considération afin de mieux interpeler les voyageurs en ligne et leur communiquer plus efficacement leur message.

Aujourd'hui, l'utilisation des médias sociaux est une partie intégrante du processus de planification d'un voyage, particulièrement dans la phase de la recherche d'informations, qui est bien souvent la motivation première derrière la consultation du "user-generated content" (Leung et al. 2013). En effet, les produits et services connexes au tourisme sont généralement coûteux, très différenciés et demandent un niveau élevé d'implication de la part des consommateurs. Ces derniers veulent donc minimiser le risque de faire un mauvais choix en récoltant le plus d'informations possibles avant d'entamer le processus d'achat, d'autant plus qu'ils n'ont pas la possibilité de pré-tester leur acquisition (Schmallegger & Carson, 2008; Jeng & Fesenmaier, 2012).

Les étapes de la planification d'un voyage s'apparentent à celles du modèle général de prise de décision par le consommateur, soit l'identification d'un besoin, la recherche d'informations, l'évaluation des alternatives, la décision d'achat et enfin l'évaluation post-achat. Les trois premières étapes correspondent à la phase du "pre-trip", tandis que les deux autres correspondent respectivement aux phases "during-trip" et "post-trip" (Cox et al. 2009). En fonction de l'étape de la planification, l'internaute a recours à différentes sources d'information. Pan et Fesenmaier (2006) ont par ailleurs déterminé dix décisions-clés pour lesquelles les voyageurs cherchent de l'information: les partenaires de voyage, la destination, les dépenses, les activités, les dates de voyage, les attractions à visiter, les moyens de transport, la durée du voyage et enfin les escales routières pour se reposer et manger.

Bien qu'il n'existe pas de consensus dans la littérature, plusieurs études ont démontré que le "user-generated content" et le phénomène du bouche-à-oreille électronique (e-WOM) qui y est associé ont une forte influence sur les décisions d'achat des consommateurs. En 2007, un sondage mené par iProspect et Jupiter Research a démontré qu'environ un tiers des Nord-Américains considéraient que l'information présente sur les réseaux sociaux avait un impact important sur leur décision d'achat. De la même façon, selon comScore (2007), 84% des voyageurs se disaient influencés par les avis en ligne lors de la planification d'un voyage.

D'autres auteurs se sont également penchés sur le rôle des médias sociaux sur le choix des hôtels, des destinations ou des réservations (Leung et al. 2009). Enfin, les médias sociaux jouent également un rôle important dans la phase du "post-achat" ("post-travel") en permettant aux internautes de faire part de leurs impressions de voyages. Les principales motivations derrière la publication de commentaires ou de messages en ligne incluent le désir de partager une expérience de vie et le besoin de socialiser dans un environnement virtuel (Pan, MacLaurin & Crotts, 2007).

Finalement, les médias sociaux offrent également aux entreprises de l'industrie touristique la possibilité d'adapter leurs stratégies à une nouvelle réalité. En effet, plusieurs études ont démontré que l'information présente en ligne pouvait aider les managers à identifier des caractéristiques insoupçonnées de leur destination et ainsi ajuster leur communication en conséquence (Akehurst, 2009; Leung, Law & Lee, 2011; Pan et al. 2007).

D'autres possibilités incluent la distribution du "produit", notamment à travers des sites de réservation en ligne, le développement d'une relation personnalisée avec la clientèle, la gestion des plaintes ainsi que l'analyse de la compétition (Leung et al. 2013).

#### **4. Le Pouvoir de TripAdvisor sur les Décisions Touristiques**

Depuis 2000, TripAdvisor est devenu une référence mondiale en proposant aux touristes et excursionnistes de partager très rapidement et simplement leur ressenti par rapport au lieu visité, ainsi que la qualité du bien consommé. Ces contributions, générant aussi bien de bons comme de mauvais avis, finissent par créer l'e-réputation d'un lieu. Désormais, le bouche-à-oreille va au-delà de la simple recommandation faite par un proche, elle se fait également plus ou moins anonymement par le biais d'internet.

Il n'y a pas de secret. L'e-réputation fonctionne sur les mêmes bases que la réputation. C'est «l'image que l'on construit d'une entité par la consommation d'informations sur le web, générée par l'analyse d'informations accessibles à tous» (Camille Alloing, 2015). En effet, lorsque nous apprécions un lieu, il est d'usage que nous en fassions part à nos proches et le recommandions. À l'inverse, lorsqu'un établissement est décevant, nous aurons tendance à le critiquer. Le principe reste donc le même, à la différence près que dans une société hyper connectée, nos évaluations ne touchent pas uniquement un petit groupe d'individus, mais peuvent influencer n'importe qui cherchant à connaître les avis sur un lieu en particulier.

Un changement d'habitudes qui explique la notoriété gagnée par TripAdvisor auprès des clients. Aujourd'hui, le consommateur souhaite en tout premier lieu éviter d'être déçu. Grâce à ce site d'évaluations, il n'aura plus à espérer que les publicités des établissements vantant ses qualités soi-disant extraordinaires soient représentatives de la réalité. Il cherchera plutôt à savoir quelle a été l'expérience vécue par le client, auquel il s'identifiera, dans le lieu qu'il aura potentiellement choisi. L'objectif est de savoir si les attentes des clients précédents ont été satisfaites.

Le processus de décision d'un consommateur pour un produit touristique a donc désormais évolué et il est primordial pour les établissements concernés de surfer sur ces nouvelles habitudes plutôt que de se battre contre elles. Même si ce nouveau pouvoir est accordé aux consommateurs et qu'il peut faire peur à certains, il pourrait s'agir plutôt d'une opportunité pour que les établissements de qualité se démarquent, à moindre coût, auprès des potentiels clients. Une occasion pour les petits hôtels ou restaurants de se démarquer face aux géants du secteur, en étant sur le haut du classement régional, car il en va de soi, plus le classement sur TripAdvisor est bon, plus l'établissement augmente sa côte de popularité, sa visibilité et, par conséquent, ses revenus. Une étude réalisée par l'université américaine de Cornell, dans l'État de New York, a ainsi montré «qu'en gagnant un point, sur une échelle qui en compte cinq, un établissement (pouvait) augmenter son tarif de 11 % sans perdre de parts de marché» (Capital, 2014). Il est donc essentiel de jouer avec cet outil afin de s'assurer une belle exposition auprès des consommateurs sur cette plate-forme.

Miser sur la qualité du service est le facteur principal permettant de se retrouver en haut du classement. Le consommateur aura ainsi ses attentes largement comblées et voudra récompenser l'hôtel en évaluant positivement l'hôtel, ce qui attirera plus de monde. Il n'est donc pas rare de retrouver un hôtel deux ou trois étoiles ou un restaurant non étoilé dans les premiers rangs du site. C'est le cas par exemple de plusieurs hôtels et restaurants dans le monde, considéré comme l'un des meilleurs établissements selon les avis des clients sur le site. Si pendant longtemps budget rimait avec succès, ce nouveau style de démarcation est grandement apprécié des consommateurs souhaitant qualité et authenticité avec un excellent rapport qualité-prix.

Bien évidemment, tous ces avis sont à double tranchant et une mauvaise qualité de service peut être immédiatement sanctionnée. Également, certains avis sont fictifs et sont créés soit pour embellir la note globale de son propre établissement, soit pour détruire la réputation de son concurrent.

## **5. Le Classement aux Premiers Rangs sur TripAdvisor**

TripAdvisor s'est imposé comme le site de tourisme de référence. Avec plus de 84 millions de membres, 375 millions de visiteurs uniques par mois et 250 millions d'avis rédigés, pas étonnant qu'il fasse la pluie et le beau temps dans l'hôtellerie, la restauration et les attractions touristiques. La particularité de TripAdvisor, L'Indice de Popularité, un classement qui impacte directement la visibilité et l'attractivité des établissements référencés sur la plateforme, et donc leur chiffre d'affaires. Plus votre établissement se rapproche de la 1ère place, plus vous êtes susceptible d'apparaître dans les recherches des internautes sur le site et d'attirer des clients. Mais alors comment améliorer ce classement là sur TripAdvisor? Comment se rapprocher, voire atteindre la

1ère place dans le ranking? Nous allons dévoiler les composantes du mystérieux algorithme qui détermine l'Indice de Popularité et que les établissements hôteliers doivent donc optimiser pour atteindre le graal.

### **5.1. Qu'est-ce qui influence le classement?**

On peut ne pas aimer la plateforme d'avis en ligne de Tripadvisor, mais impossible d'ignorer son impact. Avec ses 260 millions de visiteurs uniques par mois, sa très grande influence ne fait aucun doute. Daniel Edward Craig (2017), spécialiste en gestion de la réputation hôtelière, estime qu'un meilleur classement sur TripAdvisor entraîne davantage de clients potentiels sur le site Web de l'hôtel, et donc plus de chances de conclure des réservations de chambre ou d'autres services et d'augmenter les revenus.

Il n'existe pas de recette miracle pour atteindre le sommet du palmarès de TripAdvisor, les établissements doivent travailler fort afin d'offrir une expérience client hors du commun. Le pointage (de 1 à 5) attribué à l'hôtel par chacun des utilisateurs contribue au classement, mais il ne s'agit pas du seul critère. L'entreprise tient compte de trois facteurs:

**5.1.1.** la cote accordée par les utilisateurs;

**5.1.2.** la date des commentaires: plus, ils sont récents, plus ils comptent;

**5.1.3.** la quantité de commentaires.

Contrairement à ce que bon nombre d'hôteliers pourraient penser, les avis des consommateurs sont généralement positifs. La cote moyenne de tous les établissements s'élève à 4,08 sur 5. Plus des trois quarts des commentaires cumulent 4 ou 5 points. Selon PhoCusWright, seulement 5% des voyageurs qui utilisent TripAdvisor cherchent surtout les avis négatifs afin d'identifier les hôtels à éviter. Il faut préciser que la classification hôtelière en nombre d'étoiles n'a rien à voir avec cet indice. Par ailleurs, il n'est pas rare que l'on retrouve dans les premiers rangs des hôtels ayant deux ou trois étoiles.

### **5.2. Comment grimper dans l'échelle?**

Selon les spécialistes de domaine, grimper d'un seul rang peut représenter des milliers, voire des dizaines de milliers de visiteurs par mois sur le site Web de l'hôtel. Combien peut valoir une telle vitrine? Voici quelques astuces proposées par M. Craig (2017) et qui, en plus d'inciter les clients à commenter leur séjour après celui-ci, aident les établissements à être plus performants sur TripAdvisor:

Mettre l'accent sur l'expérience client. Sensibiliser tout le personnel. La qualité du service compte pour beaucoup, dans l'évaluation. C'est ce qui marque le consommateur. Si le service qu'il reçoit va au-delà de ses attentes, il a envie de le dire aux autres, de l'écrire (voir le commentaire ci-dessous posté sur TripAdvisor).

**“A terrific find!”**



A bit off the beaten track, but Emily at the front desk did such a great job of getting us oriented we learned to love the neighborhood. Rooms are starting to show their age, but the woman who serviced our room was clearly after my heart: zero tolerance for dust and germs! We highly recommend this place and can't wait to go back.

Être honnête, ne pas créer d'attentes qui ne seront pas comblées.

Analyser la rétroaction de la clientèle pour ajuster le produit et la qualité du service.

Impliquer chaque service dans l'objectif d'augmenter le positionnement de l'hôtel sur TripAdvisor. Cela devient un défi commun à l'ensemble du personnel.

Créer un climat favorable à la gestion des plaintes sur place, afin que le client puisse trouver satisfaction avant de quitter les lieux.

Répondre aux commentaires de façon à rassurer les clients potentiels.

Au cours de ces dernières années, le site TripAdvisor (créé en 2000) a profondément changé l'industrie du tourisme et affecté les habitudes des consommateurs. De même, les commentaires des clients sur les structures touristiques sont devenus une partie pertinente du micro-système communicatif, établi entre les clients et les tour-opérateurs. Selon Philippe Fabry, spécialiste de l'e-tourisme: «*Dans les principes véhiculés par le web 2.0, la connaissance est faite pour être partagée, tandis que l'information fournie par un internaute semble a priori beaucoup plus 'digne de confiance' que celle fournie par un marchand. De ce partage et dans les interactions qui en résultent, émerge une nouvelle connaissance, que certains désignent sous le vocable d'intelligence collective.*» (Fabry, 2008, p. 13).

## **6. Méthodologie et Résultats de la Recherche**

Nous avons commencé le processus d'extraction de données au cours du quatrième trimestre de 2017 quand nous recueillons les classements des hôtels de TripAdvisor dans les villes touristiques les plus visités de Maroc. Au cours du deuxième trimestre 2018, six mois après la première collecte de données, une fois écoulé le temps nécessaire pour obtenir une première approximation de l'évolution temporelle de ces classements, nous sommes revenus pour extraire les classifications dans ces villes. Par la suite, le processus de comparaison de données a été démarré.

Pour mener à bien notre recherche, nous avons utilisé une demande d'extraction données Web automatisées, une base de données où stocker toutes les informations

recueillies et une feuille de calcul ont complété l'ensemble des outils utilisés dans notre travail. Les techniques statistiques utilisées ont été principalement l'analyse des tableaux de contingence et l'analyse graphique-exploratoire.

En extrayant les classifications dans les 10 villes les plus touristiques du Maroc au quatrième trimestre 2017, nous avons obtenu des informations sur un total de 1132 hôtels. Dans la deuxième période d'extraction, au cours du deuxième trimestre de 2018, nous avons recueilli des informations auprès de 1157 hôtels. Une fois les 2 tableaux sont croisés, nous avons trouvé 3 cas d'hôtels: (1) Hôtels apparus dans les classements de 2017, mais ne figurant pas dans les classements de 2018, (2) Hôtels qui apparaissent en 2018 mais qui n'étaient pas dans le classement de 2017, (3) Les hôtels qui coïncident dans les deux classements. Dans ce dernier cas appartiennent les 1064 hôtels qui feront l'objet de notre étude comparant leur position en 2017 et 2018. C'est 94% des hôtels que nous avons en 2017 et 92% des hôtels que nous avons en 2018. Le reste des hôtels ont été écartés de notre analyse puisque n'étant pas dans les deux tableaux et nous ne pouvons pas faire une comparaison. Il y a plusieurs raisons pour lesquelles un établissement n'est pas en 2017 ou en 2018: (1) Changement de nom: Hôtels ayant changé de nom et ne pouvant pas être identifié sa dénomination nouvelle ou précédente, (2) Mortalité: Hôtels qui existaient en 2017 et qui n'existent plus en 2018, (3) Création de nouveaux hôtels: hôtels créés après le T4-2017. Enfin, nous ne pouvons pas exclure (4) Erreurs dans le processus d'extraction ou de manipulation des données. En dépit d'avoir à abandonner 11% de nos données, nous croyons que le nombre d'hôtels que nous avons pour notre analyse (1064) C'est assez haut pour que nos résultats soient valides. Pour chacun de ces 1032 hôtels nous avons les informations suivantes: (1) Nom de l'hôtel, (2) Ville, (3) Position dans le classement 2017, (4) Position dans le classement 2018, (5) score des hôtels en 2017 (6) Notation des hôtels en 2018, (7) Nombre de commentaires en 2017, (8) Nombre de commentaires en 2018.

La liste des 10 villes avec le nombre d'hôtels analysés est montrée ci-dessous. Pour faciliter l'analyse, les tableaux et les graphiques seront toujours classés par nombre d'hôtels dans chaque ville collectés dans notre base de données (en mode descendant).

Tableau 1

Le tableau récapitulatif des villes avec le nombre d'hôtels analysés

Code	villes	Hôtels
1	Marrakech	505
2	Fès	105
3	Agadir	98
4	Casablanca	78
5	Essaouira	75
6	Tanger	62
7	Ouarzazate	51
8	Rabat	47
9	Merzouga	24
10	Meknes	19

Source: Faite par l'auteur basant sur les données extraites de TripAdvisor

## 6.1. Variation dans le Classement

L'étude de la variation durant le temps de classement des différentes villes marocaines a été divisée en trois sections:

Une première section où nous analysons combien d'hôtels a changé de position au cours de la période étudiée. En ce sens, nous appelons la VOLATILITÉ du classement au nombre d'hôtels ayant changé de position. Un classement très volatil sera celui dans lequel la grande majorité des hôtels ont changé de position, entre le moment initial et le moment final.

Une deuxième section où nous analysons combien d'hôtels a changé la variation. Ainsi, nous appelons FLEXIBILITÉ du classement au nombre de positions qu'un hôtel peut monter ou baisser dans la classification entre le moment initial et le moment final.

Enfin, nous allons effectuer une analyse des classements par ZONES, en divisant la classification en zone HAUTE, MOYENNE et BASSE pour vérifier si le comportement est similaire dans ces zones, et aussi étudier dans quelle mesure il y a un transfert d'hôtels d'une région à l'autre. Compte tenu de la répercussion que peut avoir un hôtel d'être dans la zone haute du classement (en termes de réputation, de visibilité ou même de vente) nous parlons dans ce cas d'analyse de la PERTINENCE des changements dans le classement.

## 6.2. Volatilité du Classement: Combien d'hôtels se montent ou se baissent sur Tripadvisor?

Le tableau ci-après nous montre les principaux descripteurs en termes de volatilité du classement des hôtels dans les 10 villes touristiques sur TripAdvisor. La case sur la gauche nous montre le nombre d'hôtels qui ont grimpé, qui n'ont pas changé, ou qui ont perdu une certaine place dans le classement de leur ville dans la période analysée.

Tableau 2

La volatilité du classement entre les hôtels analysés

Variation / Classement	Hôtels	%
Classement + (monté)	358	33,62%
Classement = (pas)	56	5,27%
Classement - (baissé)	650	61,11%
Total	1064	100%

Source: Faite par l'auteur

Nous voyons que seulement 5,27% des hôtels n'ont pas VARIÉ ou changé leur position dans le classement en plus, il existe une différence très significative entre le nombre d'hôtels qu'ont DIMINUÉ une position dans le classement (61,11%) et ceux qui ont augmenté dans la classification (33,62%).

### 6.3. Flexibilité du Classement: Combien de positions montent ou descendent?

Nous avons vu que la plupart des hôtels varient leur position, mais combien de positions montent ou descendent? Le tableau suivant résume les principaux chiffres relatifs à l'élasticité des classements:

Tableau 3

La flexibilité du classement en termes de position

Variation / Classement	Compte Dif Ranking	Maximum Dif Ranking	Minimum Dif Ranking	Moyenne Dif Ranking
Les montes	358	102	1	35,85
Les descentes	650	-93	-1	-35,96

Source: Faite par l'auteur

Nous avons trouvé quelques hôtels qui ont atteint 102 positions en 6 mois et d'autres qui ont lâché (chuté) 93 positions. Cependant, la moyenne des hauts (MONTES) et des bas (DESCENTES) est similaire (entre 35 et 36 positions).

Pour éliminer l'effet de taille de la ville (ne peut pas avoir la même valeur monter 35 à Marrakech (505 hôtels) qu'à Meknès (19 hôtels), nous avons calculé le ratio R de variation du classement ( $R = (\text{Position initiale} - \text{finale}) / \text{Nombre total d'hôtels}$ ), où un R proche de 1 indiquerait que le l'hôtel est passé des dernières positions à la première, tandis qu'une valeur proche de -1 indiquerait que l'hôtel aurait chuté de la première à la dernière position. Enfin, des valeurs proches de 0 indiqueraient que la variation du classement est insignifiante. Le tableau suivant résume les principaux chiffres relatifs à ce ratio:

Tableau 4

La variation du classement

Variation / Classement	Compte Dif Ranking R	Maximum Dif Ranking R	Minimum Dif Ranking R	Moyenne Dif Ranking R
Les montes	358	0.7851	0.0005	0.0564
Les descentes	650	-0.6345	-0.0005	-0.0542

Source: Faite par l'auteur

On observe que, en moyenne, les variations en pourcentage des augmentations (5,64%) et des diminutions (-5,42%) sont également très similaires et très faibles.

#### 6.4. Pertinence: Variations de Classement par Zones

Une fois que nous avons analysé les variations dans la classification, et que nous avons vérifié que la plupart des hôtels montent ou descendent des positions, mais dans une quantité minimale (environ 4,5%), nous devons nous demander si ces variations entraînent des changements significatifs dans la classification, s'ils ont en définitive une PERTINENCE pour l'établissement en termes de pertes ou de gains de notoriété, de prestige, de réputation et finalement de vente.

Pour cela, nous analysons les changements dans les classements ci-dessous, mais là en étudiant les comportements dans les trois domaines dans lesquels nous allons regrouper les positions (30% de mieux, 30% de moins (pire) et 40% de central).

Dans la matrice de transition suivante, nous collectons les fréquences observées dans les 3 zones de classement définies par des percentiles.

Tableaux 5 & 6

La pertinence de classement par zones

	Hôtels	Mieux 30%	Central 40%	Pire 30 %	
		2018	2018	2018	
Mieux 30%	320	291	28	1	30,08%
2017					
Central 40%	425	20	374	31	39,94%
2017					
Pire 30 %	319	1	28	290	29,98%
2017					
	1064	311	430	322	
	100%	29,33%	40,41%	30,26%	

	Mieux 30%	Central 40%	Pire 30 %
	2018	2018	2018
Mieux 30%	0.908	0.087	0.000
2017			
Central 40%	0.045	0.869	0.073
2017			
Pire 30 %	0.000	0.091	0.911

---

2017

---

Source: Faite par l'auteur

Suite à notre analyse on peut dire que les trois zones de classement ont en moyenne un très faible degré de mobilité, la grande majorité des hôtels restant toujours dans leur zone de ranking. Selon les résultats montrés dans le tableau VI une moyenne de 90,8% des hôtels situés dans les zones hautes, 86,9% dans les zones moyennes et 91,1% dans les zones basses continuent dans ces mêmes zones de classement 6 mois plus tard.

## 6.5. Conclusions

Avec près de 400 millions de visiteurs uniques par mois en période estivale, TripAdvisor apparaît comme le premier site de tourisme de référence. Ainsi, maîtriser l'e-réputation d'un établissement sur ce canal permet d'élargir la clientèle et de stimuler l'activité. Il est important de noter que le classement dépend principalement des 4 critères suivants:

**6.5.1.** La moyenne des avis

**6.5.2.** Le nombre d'avis: TripAdvisor pondère le classement obtenu avec la note par le nombre d'avis.

**6.5.3.** La fréquence des avis: c'est un indice de la cohérence des services prestés

**6.5.4.** Le caractère récent des avis: un avis laissé la veille a beaucoup plus de valeur qu'un avis publié il y a un an.

Notre analyse de plus de 1000 hôtels appartenant aux 10 villes marocaines (principaux clusters du tourisme marocain) nous a permis de vérifier qu'en moyenne, 90,8% des hôtels situés dans les zones hautes, 86,9% dans les zones moyennes et 91,1% dans les zones basses continuent dans ces mêmes zones de classement 6 mois plus tard. Alor, Pourquoi le classement des hôtels varie-t-il très peu? La réponse à notre avis, est lie aux caractéristiques de TripAdvisor:

## 6.6. Une gamme de points très étroite (de 1 à 5)

**6.6.1.** Des options de notation très limitées. Il n'y a que 9 options pour marquer. (1 -1,5 - 2 - 2,5 - 3 - 3,5 - 4 - 4,5 - 5).

**6.6.2.** Un grand nombre d'opinions qui sont ajoutées jour après jour, avec un score de notation très similaire, la plupart d'entre eux concentrés dans une zone intermédiaire (76,4% des hôtels ont un score moyen entre 3,5 et 4,5).

**6.6.3.** Très peu de scores extrêmes. Comme nous l'avons étudié dans un travail précédent, (Jimenez et al 2016) La plupart des scores des touristes sont élevés ou moyens, avec très peu de scores négatifs.

**6.6.4.** Comment le résoudre? Nous proposons deux modifications dans le système TripAdvisor pour récupérer le dynamisme que tout un bon classement doit

être mis à jour et qui suppose seulement une modification minimale de la conception actuelle du service:

**6.6.4.1.** Tout d'abord, nous recommandons d'élargir la gamme des scores possibles, en gardant le score minimum à 1, mais en augmentant le score maximum de 5 actuellement à 10 (le cas d'autres sites tels que Booking).

**6.6.4.2.** Deuxièmement, nous proposons d'augmenter les options de notation disponibles. Si actuellement, par exemple, entre un 3 et un 4, seulement un score de 3,5 est autorisé. Nous proposons d'étendre les options de notation pour noter par dixièmes de point (... 3 - 3,1 - 3,2 - 3,3 - ... 3,8 - 3,9 - 4 ...)

Ainsi, avec ces deux modifications, les options d'évaluation d'un hôtel seraient élargies de 9 à plus de 90, ce qui augmenterait la dispersion des notations et éviterait donc de trouver autant d'hôtels avec le même score. Il serait alors plus facile d'avoir des variations dans les notes moyennes des hôtels et, même si elles sont minimes, cela entraînerait un plus grand nombre de changements dans les positions du classement.

## References

- Biffaro, L. (2015). Unfair Commercial Practices and Online Consumer Reviews: the Italian Tripadvisor Case. *Rivista Italiana di Antitrust/Italian Antitrust Review*, 2(1).
- Camille Alloing. (2015). Votre entreprise plus nette sur le Net. *Revue Communication*. Disponible en <https://journals.openedition.org/communication/6060>
- Connor, P. O. (2010). Managing a Hotels Image on TripAdvisor, 754–772. doi:10.1080/19368623.2010.508007
- European Commission (2014). Study on Online Consumer Reviews in the Hotel Sector. Final report. Disponible en <http://bookshop.europa.eu/en/study-on-online-consumer-reviewsin-the-hotel-sector-pbND0414464>
- Floridi, L. (2009). "The information society and its philosophy: Introduction to the special issue on the philosophy of information, its nature and future developments". *The Information Society*, vol. 25, no.3.
- Ghose, A., Ipeiritis, P. G., & Li, B. (2012). Designing Ranking Systems for Hotels on Travel Search Engines by Mining User-Generated and Crowdsourced Content. *Marketing Science*, 31(3), 493–520. doi:10.1287/mksc.1110.0700
- Gretzel, U., Hyan-Yoo, K., & Purifoy, M. (2007). Online Travel Review Study. Laboratory for intelligent System in Tourism.
- Hensens, W. (2010). The reliability of data from guest reviews on Tripadvisor as a contemporary social media platform. Paper submitted and presented at SAIMS 2010 in Mpekweni Resort.
- Jain, D., Juman, D., Quinby, D., & Rauch, M. (2012). Social Media in Travel 2012. Social Networks & Traveler Reviews. PhocusWright.

- Jurca, R., Garcin, F., Talwar, A., & Faltings, B. (2010). Reporting incentives and biases in online review forums. *ACM Transactions on the Web*, 4(2), 1–27. doi:10.1145/1734200.1734202
- Levy, S. E., Duan, W., & Boo, S. (2013). An Analysis of One-Star Online Reviews and Responses in the Washington, D.C., Lodging Market. *Cornell Hospitality Quarterly*, 54(1), 49–63. doi:10.1177/1938965512464513
- Marchiori, E., Eynard, D., Inversini, A., & Cantoni, L. (2011). Harvesting Online Contents: An Analysis of Hotel Reviews Web sites.
- Mateos, J. C., Martín, M. Á. R., & Martín-Velicia, F. A. (2014). Disrupción en el uso de la web 2.0 en los hoteles independientes. In *Cultura, desarrollo y nuevas tecnologías: VII Jornadas de Investigación en Turismo*, Sevilla, 11 y 12 de Junio de 2014 (pp. 169-183).
- Mellinas, J. P., María-Dolores, S. M. M., & García, J. J. B. (2015). Booking. com: The unexpected scoring system. *Tourism Management*, 49, 72-74.
- Minube.com. (2011). Libro blanco de los viajes sociales. Como internet y el protagonismo de los viajeros han revolucionado el sector turístico. Disponible en [http://www.minube.com/externos/libro\\_blanco\\_de\\_los\\_viajes\\_sociales\\_revolucion\\_mo\\_vil.pdf](http://www.minube.com/externos/libro_blanco_de_los_viajes_sociales_revolucion_mo_vil.pdf).
- Mistilis, N., & Buhalis, D. (2012). Challenges and potential of the Semantic Web for tourism. *Ereview of Tourism Research*, 10(2), 51–55. Disponible en <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=hjh&AN=84339717&lang=es&site=ehost-live&scope=site>
- Molinillo, S., Ximénez-se-Sandoval, J.L., Fernández-Morales A., & Coca-Stefaniak, A. (2016). Hotel assessment through social media. The Case of Tripadvisor. *Tourism & Management Studies*, 12(1),15-24.
- O'Mahony, M. P., & Smyth, B. (2009). Learning to recommend helpful hotel reviews. *Proceedings of the third ACM conference on Recommender systems - RecSys '09*, 305. doi:10.1145/1639714.1639774
- Ong, B. S. (2012). The Perceived Influence of User Reviews in the Hospitality Industry. *Journal of Hospitality Marketing & Management*, 21(5), 463–485. doi:10.1080/19368623.2012.626743
- Smyth, B., Wu, G., & Greene, D. (2010). Does Tripadvisor Makes Hotels Better? Technical Report, (08).
- TripAdvisor. (2016). Changes to the Tripadvisor Popularity Ranking Algorithm. Disponible en <https://www.tripadvisor.com/TripAdvisorInsights/n2701/changes-tripadvisorpopularity-ranking-algorithm>
- Wilson, A., Murphy, H., & Fierro, J. C. (2012). Hospitality and Travel: The Nature and Implications of User-Generated Content. *Cornell Hospitality Quarterly*, 53(3), 220–228. doi:10.1177/1938965512449317

---

Xiang, Z., & Gretzel, U. (2010). Role of social media in online travel information search. *Tourism Management*, 31(2), 179–188. Disponible en 10.1016/j.tourman.2009.02.016

Xiang, Z., Gretzel, U., & Fesenmaier, D. R. (2009). Semantic Representation of Tourism on the Internet. *Journal of Travel Research*, 47(4), 440–453. Disponible en <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=hjh&AN=37615154&lang=es&site=ehost-live&scope=site>

