



O Ideário Patrimonial О идеарио

Patrimónios Culturais e a sua
importância para a Identidade



O Ideário
Patrimonial
O идеарио

www.cta.ipt.pt

N. 08 // julho 2016 // Instituto Politécnico de Tomar

PROPRIETÁRIO

Centro Transdisciplinar das Arqueologias, Instituto Politécnico de Tomar

EDITORA

Ana Pinto da Cruz, Instituto Politécnico de Tomar

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

EDIÇÃO E SEDE DE REDACÇÃO

Centro Transdisciplinar das Arqueologias, Instituto Politécnico de Tomar

PERIODICIDADE

Semestral

ISSN 2183-1394

ANOTADA DA ERC

REGISTADA NA INPI

Os textos são da inteira responsabilidade dos autores

Índice

| | |
|---|-----|
| EDITORIAL | 04 |
| Le Patrimoine Culturel et Culturel Lebou en Mileu Urbain Dakarois (Cap-Vert, Senegal) Moustapha Sall, Et Oumy Mbay..... | 06 |
| Ensaio sobre a relação entre as comunidades locais e o seu Património Cultural - A Comunidade de Castro Laboreiro como estudo de caso Diana Alexandra Simões Carvalho | 21 |
| O Estatuto do Patrimônio Histórico e Cultural na Pós-Modernidade Sonia Aparecida Nogueira..... | 31 |
| Evolução do Património das Bibliotecas Universitárias Angolanas Teresa Almeida Patatas | 49 |
| Museu do Índio e Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro/Brasil: Um Estudo em Pauta Referente à Inserção das Visitas Teatralizadas Gustavo Nascimento Paes | 63 |
| Os Museus Emanados da Periferia e suas Perspectivas para o Turismo Cultural: Uma Proposta da Amazônia Urbana Brasileira Camila Moura Alcântara | 73 |
| Caixa Geral de Depósitos Génese Institucional e sua Atividade Financeira Helena Real Gomes, Joaquim Pombo Gonçalves | 91 |
| Il Patrimonio Culturale Anna Luana Tallarita | 108 |
| Primitivismi Rovesciati: Rappresentazioni della Mulatta Cubana Elena Zapponi | 116 |

EDITORIAL



Editorial

A diversidade continua a ser o padrão desta publicação que apresenta nove artigos sobre temas tão interessantes como questões ligadas à Museologia, ao Turismo, ao Património, às Bibliotecas, à Antropologia, ou à crítica de Arte.

O Património Cultural e Cultural apresenta-se na forma africana com as suas idiossincrasias muito próprias.

Outro exemplo da relação entre a comunidade de Castro Laboreiro e do seu património é expressado como um estudo de caso.

Já a um nível teórico surge-nos o estatuto do património histórico e cultural na pós-modernidade.

De Angola recebemos um contributo sobre a evolução do património das bibliotecas universitárias.

A educação teatralizada em museu surge como fonte de inspiração no contributo acerca do Museu do Índio e Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Da Amazónia urbana brasileira recebemos um contributo no qual o museu periférico pode atrair turismo cultural.

É-nos dado a conhecer a segunda parte sobre a génese institucional e actividade financeira da Caixa Geral de Depósitos.

E por fim, apresentamos uma crítica elaborada acerca da representação artística da mulata cubana.

Tomar, 13 de Julho de 2017

LE PATRIMOINE CULTUEL ET CULTUREL LÉBOU EN MILEU URBAIN DAKAROIS (CAP-VERT, SENEGAL)

Moustapha Sall

Département d'Histoire, FLSH, UCAD
Senegal
moustapha1.sall@ucad.edu.sn

Et Oumy Mbaye

Département d'Histoire, FLSH, UCAD
Senegal
ouymbaye493@yahoo.fr



Le Patrimoine Culturel et Culturel Lebou en Milieu Urbain Dakarois (Cap-Vert, Senegal)

Moustapha Sall

Et Oumy Mbaye

Historial do artigo:

Recebido a 02 de maio de 2017

Revisto a 10 de maio de 2017

Aceite a 20 de maio de 2017

RESUME

Les Lébou, occupant la région de Dakar, suite à des vagues de migrations, ont développé un système culturel exceptionnel dans la gestion des rapports entre les individus et la nature. Cette négociation et entente se reflètent dans les perceptions des êtres surnaturels qui peuplent la terre et l'eau et le contrat social noué. A travers l'organisation socioreligieuse, les rites, rituels, cultes et manifestations, les Lébou, peuple de pêcheurs, cherchent à garantir les ressources halieutiques, l'assistance des personnes en détresse et la cohésion sociale et culturelle de leur communauté confrontée aujourd'hui à une urbanisation agressive.

Mots-clé: Lébou, mer, génies, lieux de culte, rites, rituels, culte, malade, guérison

ABSTRACT

The Lebou located in Dakar region, following waves of migrations, developed an exceptional cultural system in managing ties between people and nature. This negotiation and understanding are reflected in the perceptions of the supernatural beings that populate the land and water and the social contract tied. Through the socio-religious organization, rituals, cults and demonstrations, the Lébou, a fishing people, seek to guarantee fishery resources, assistance of people in distress, and the social and cultural cohesion of their community confronted today to aggressive urbanization.

Keywords: Lebou, sea, geniuses, places of worship, rites, rituals, worship, sick, healing

1. Introduction

Les politiques de sensibilisation sur l'importance du patrimoine culturel immatériel, initiées par l'Unesco depuis l'adoption de la convention internationale de 2003, ont permis à plusieurs pays d'accorder un intérêt croissant à la sauvegarde des pratiques culturelles et culturelles que certaines de leurs communautés ont en partage.

un Au Sénégal, cette initiative a abouti à une mise en mémoire ou en patrimoine, matérialisée par début de documentation et de conservation des événements et pratiques permettant la transmission dans le temps d'objets accompagnés de leurs significations sociales. C'est dans cette dynamique que les expressions de certains chefs-d'œuvre du patrimoine matériel et immatériel sont inventoriées et classées au niveau national et mondial (Pays Bassari classé en 2012, englobant les paysages culturels Bassari, Peul et Bédik, cérémonie de divination du Xooy, rite d'initiation manding avec le *Kankourang*, entre autres). Cependant, malgré tous ces efforts, force est de constater que les traditions de plusieurs groupes culturels demeurent fragiles et sont menacées par une mondialisation et une urbanisation agressives. Celles des populations Lébou en offrent une parfaite illustration.

Les Lébou, installés sur la presqu'île du Cap-Vert (pointe extrême occidentale du Sénégal), ont su perpétuer un héritage culturel ancien et énigmatique. Bien qu'aujourd'hui majoritairement musulmans, ils conservent des croyances issues de leur religion traditionnelle. En effet, chez ces « peuples d'eau », il existe un imaginaire collectif bien structuré et une vision surnaturelle du monde articulée à un système de représentation des esprits. Cette croyance est matérialisée par l'organisation de diverses cérémonies culturelles et rituelles (Régate, Ndawrabine, Boffal, Ndoep, Tuur), basées sur les rapports de l'homme à la nature, le culte dédié à l'eau et les représentations des esprits à travers leurs lieux et capacités à sévir sur les êtres. Ils attribuent au monde aquatique des vertus thérapeutiques; dans lequel imaginaire, les animaux sacrifiés seraient les transmetteurs des messages et des vœux formulés envers leurs génies. Ces pratiques reposent sur un complexe réseau dans lequel les positions occupées sont subordonnées à des terroirs (penc), à une organisation socio-politique (république), à des familles détentrices de certains pouvoirs et la répartition par héritage de la conduite des manifestations, avec une exceptionnelle hégémonie des femmes.

Le but de cet article est d'appréhender quelques éléments de ce riche patrimoine présent au cœur de la vie urbaine dakaroise à travers les différentes survivances, négociations et réappropriation dans les angoisses traditionnelles et modernes.

2. Origines et histoire des Lébou

L'appellation du mot *Lébou* est sujette à plusieurs interprétations. Pour certains, elle viendrait du mot wolof « *lébe* » (conter), ou de « *lébou* » faisant allusion à leurs résistance et déplacement incessant jusqu'à la grande révolte de la fin du XVIII^e siècle, aboutissant à la fondation de la république Lébou (BALANDIER, MERCIER, 1952) (1). D'autres auteurs mettent en exergue l'indiscipline de ces derniers en dérivant le mot de « *dém na axluubutum (il est parti avec son impolitesse) d'où le mot luubuté qui deviendra Lébou* » (SARR, 1980: 27). Une troisième version fait allusion à la richesse des Lébou induite par leurs activités économiques. Leur environnement géographique, lieu d'emprunt de vivres en période de soudure, aurait été désigné par « *léb ou léboukayba, qui signifie endroit où l'on emprunte* » (SARR 1980 : 27). Enfin, la dernière appellation, généralement véhiculée pour les origines des populations sénégalaises, renvoie à l'Égypte et rapporte que « *les égyptiens anciens désignaient du nom de Lébou des riverains de la Cyrénaïque actuelle, à l'Ouest du Delta du Nil* » (DIOP, C A, 1973: 773).

En ce qui concerne leurs origines, la même complexité est notée. En effet, les sources soutiennent que les Lébou se seraient installés dans la presqu'île du Cap-Vert entre 1580 et 1617, à partir de vagues de migration saharienne. Ils auraient suivi le même itinéraire que les Toucouleur et les Sereer, en séjournant dans le Waalo, puis dans le Djolof avant de s'installer définitivement dans la presqu'île du Cap-Vert. D'autres, se basant sur des données linguistiques,

sociologiques, historiques, des documents iconographiques et la toponymie, font venir les Wolof-Lébou du Nil (DIOP, C A, 1973, GOSTSINSKY, 1976). Le long de leurs itinéraires, les Lébou auraient fondé des villages dans la moyenne vallée du fleuve. Ainsi, dans certaines localités, telle que Ndioum, des fêtes religieuses sont organisées chaque année en l'honneur des pionniers Lébou enterrés dans leurs cimetières (SYLLA, 1992). Ces liens seraient matérialisés par les analogies observables avec la pêche, qui renforcent l'hypothèse d'une transmission du savoir-faire de cette activité des Lébou aux Subalbé (membres d'une caste en milieu toucouleur). Cette thèse est à relativiser car tout porte à croire que la pratique de la pêche en milieu Lébou se situerait vers le XVI^e siècle, suite à leurs installations dans la presqu'île du Cap-Vert. (vd. Figure 1).

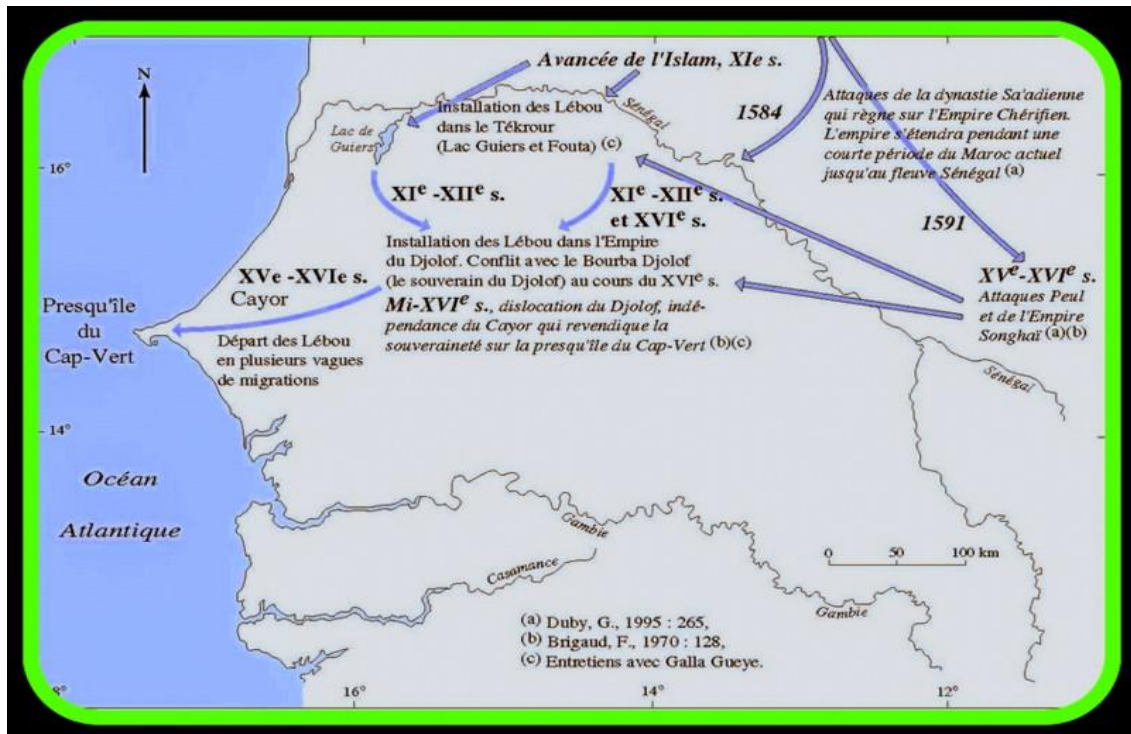


Figure 1. Carte des itinéraires Lébou du XI^e au XVII^e siècle. Source: Dumez et Ka, 2014: 15.

Quoi qu'il en soit, la vallée du fleuve serait le lieu d'origine des similitudes notées entre les Lébou, certaines catégories sociales du groupe Toucouleur et les Sereer. En effet, les Lébou, bien que parlant un dialecte wolof particulier, ont des idéaux et comportements socioculturels proches de ceux des Sereer (institutions religieuses: *Pangol* Sereer vs *Tuur*/Lébou, organisation sociale, pointe de Sangomar (dans le Delta du Saloum) lieu de convergence des esprits Sereer et Lébou).

Ces différents mouvements et contacts montrent que les Lébou, dont l'identité d'aujourd'hui se confond avec quelques terroirs de la région de Dakar, ne seraient pas les premiers occupants des dits lieux. Ils se seraient superposés sur une ancienne couche Soocé tout en héritant leurs institutions socio-politiques appliquées dans les 121-122 villages. En effet, une fois dans leur région actuelle, ils auraient créé plusieurs villages. La mise en place de ces derniers était corrélée à des rites et rituels afin d'obtenir la bienveillance des esprits qui garantissaient la légitimité des familles fondatrices (BA, 1972). C'est sur la base de cet accord originel et tacite entre hommes et esprits qu'ils occupent aujourd'hui les villages (en milieu urbain) de Yoff, Ngor, Ouakam, Yarah, Cayar, Rufisque, Bargny, entre autres. Ces villages sont interconnectés par des liens organiques appelés « *penc* ». De nos jours, ils sont au nombre de « 122 républiques ».

En effet, pour mieux assurer et sauvegarder la sécurité des personnes et des biens, ils ont mis en place une démocratie consensuelle appelée « République ». Cette organisation est marquée par une volonté et une nécessité de s'unir. De ce fait, ils élisent un chef supérieur de la collectivité Lébou (*le Grand Serigne*). Il est assisté dans ses tâches par un ministre de l'intérieur, responsable de la propriété foncière (*Ndeyedji rew*), d'un ministre de la défense (*Saltigué*), d'un ministre de l'agriculture, des domaines et des finances (*Djaraff*), d'un Président des Assemblées consultatives (*Ndeyi Ndiambour*), des notables ou délégués des villages (*Diambour y pintch*) et du corps des jeunes (*Férey Ndakarou*).

Ces fonctions politique et sociales sont ainsi distribuées à des lignées différentes et seront ensuite transmises de façon héréditaire. Les femmes n'intègrent pas la vie politique, mais sont les gardiennes des cultes.

3. Quelques éléments du patrimoine culturel Lébou

Le patrimoine culturel est vaste et diversifié. Ce legs comprend les croyances et pratiques ancestrales traditionnelles. Il est même l'essence de leur vie car se retrouvant dans toutes les structures politiques, économiques, sociales et religieuses. Les manifestations culturelles, qui leur sont associées, traduisent tout le besoin de cohésion sociale que les Lébou tentent de préserver et de perpétuer.

3.1. Rites et rituels autour de la mer

Les milieux naturels (forêts, montagnes, lacs, îles rivières, mer) ont toujours fasciné l'homme et sont sacralisés par la mise en place d'un système de croyances et de rites. L'imaginaire spatial lié à l'immensité de la mer y reproduit les rapports entre les êtres naturels et surnaturels. C'est dans le cadre de cette perception que les Lébou distinguent deux sortes de mer (féminine avec la présence de végétaux, à l'instar de l'île des madeleines; et masculine sans végétation, la mer de Yoff). Cependant, quel que soit le genre, dans le souci d'assurer une meilleure connexion avec cet espace naturel et surnaturel, ils avaient intégré dans leur dispositif institutionnel un système de régulation. C'est dans ce cadre qu'une permission d'aller en mer était requise auprès du ministre de l'agriculture, de l'élevage et de la pêche (*Saltigué*). En outre, pour ces populations, la mer répercute les humeurs des génies. Ainsi la pénurie de poisson, les catastrophes naturelles, la disparition des pêcheurs ne sont pas les conséquences de phénomènes naturels ou anthropiques (négligence humaine), mais résultent d'une offense à l'esprit protecteur, d'où des rituels pour contenter cet 'autre plus puissant' avant de s'aventurer en mer. A cet effet, les pêcheurs utilisent différents procédés mystiques (libations, amulettes, formules magiques) pour attirer la bienveillance des génies. Ainsi au début de la grande saison de pêche, les anciens déposent sur la plage des offrandes de mil, de sucre et de lait, accompagnées de danse et de bains des hommes et pirogues. Un autre rituel (*Ndiall*) est organisé au mois de janvier lorsqu'il y'a une pénurie de poissons, qui est perçue comme un mécontentement des génies de l'eau. Pour ce faire, les pêcheurs procèdent à des sacrifices de bœuf sur la plage accompagnés de tambours et de chants. Cette cérémonie, loin d'être un moment de jouissance, est un moment de prières dédiées aux génies.

Des pratiques similaires sont encore reproduites, pour la mise à l'eau d'une nouvelle pirogue en mer. A cet effet, le bœuf sacrifié, doit être couché sur son côté droit. Après avoir été dépecé, la partie supérieure de l'animal est partagée de 3 à 7 parts offertes à des hommes, femmes ou bien

des enfants. La partie inférieure, la peau et la tête reviennent de droit aux génies titulaires du village. Au cours de cette cérémonie, les femmes ne doivent pas toucher les nouvelles pirogues, ni laver leurs ustensiles de cuisine sur la plage et amener des condiments (sel, piment, ail, poivre). Cette interdiction s'inscrit aussi dans la logique de protection, car pour eux ces condiments sont censés provoquer des malheurs. En plus de ces libations, la nouvelle pirogue, à l'instar des autres, est parée d'amulettes, d'écriture coranique qui fait référence à des figures emblématiques de l'Islam originel et confrérique (2). Toutes ces pratiques sont d'une importance capitale et reflète la parfaite négociation, dans un syncrétisme harmonisé, entre les pratiques traditionnelles et religieuses (celles du terroir et révélées) pour résoudre les angoisses quotidiennes car *«auparavant les pêcheurs ne se perdaient jamais en mer parce que les gens accordaient une importance capitale au gris-gris. Donc même s'il arrive que le pêcheur se perd en mer, il retourne toujours chez lui alors que nous n'avons ni GPS (global position system), ni téléphone portable»*. La présence de ces amulettes répond aussi à un souci de protection car *«si quelqu'un nous en veut, il attend que nous partions en mer pour nous faire du mal. De ce fait, il peut se transformer en poisson pour se battre contre nous ou bien nous attirer au fond de la mer. Si c'est un génie, il crée souvent un mirage pour nous désorienter et nous tuer»*.

En effet, pour les Lébou, la mer est multidimensionnelle. Si le village représente le lieu de naissance des hommes; la mer, demeure des génies, est leur lieu de subsistance, environnement, le domaine pédagogique pour toute la communauté et aussi leur aire de jeux, d'où l'institution d'une compétition de pirogue (la régata).

3.2. La régata

La régata est une manifestation culturelle et sportive qui a lieu lors de la fête France (14 juillet, durant la colonisation) et de nos jours au lendemain des fêtes musulmanes (fin du carême ou *korité*, fête du sacrifice d'Abraham « mouton » ou *tabaski*). Elle est organisée sous forme de préparatifs et de course de pirogues entre les différents terroirs (*Penc*). Jadis, chaque *penc* avait trois types de pirogues avec des équipes de 15, 25 à 30 jeunes garçons selon les dimensions (3). Les compétitions sont toujours précédées par une journée dite « *soob* ». Chaque *penc* embarque sa pirogue dans la mer, loin des regards indiscrets, pour faire des bains mystiques, sacrifices et offrandes. Ensuite, deux types de compétition étaient organisés. La première est une course directe avec un aller-retour pour les pirogues en compétition. La seconde est dite course circulaire. Après l'embarquement, les pirogues sont renversées à 100 m des rivages et les conquérants doivent les retourner et remonter à bord. Les jeunes en profitent, dans un esprit de rivalité, pour exhiber tout leur savoir et savoir-faire liés à la maîtrise de l'eau. (vd. **Figure 2**).



Figure 2. La course des pirogues (régate). Source: MBAYE, 2017

Cette compétition est toujours perpétuée dans le cadre de grands événements organisés par des promoteurs, autorités politiques et jeunes des différents quartiers. Cependant, avec l'implication de certains acteurs et la monétarisation des événements, le volet éducatif de cette manifestation disparaît au profit d'un simple sport basé sur des moyens financiers. Néanmoins, cette réelle évolution sur le plan organisationnel et financier a pu conserver l'aspect folklorique avec les troupes de « *Ndawrabine* ».

3.3. Le Ndawrabine ou Gamou mbott

Le Ndawrabine ou Gamou Mboth (4) est une grande manifestation folklorique qui a lieu avant l'hivernage. À la prise de fonction d'un nouveau ministre chargé de l'agriculture, des affaires domaniales et des finances (Jaraaf) ou pour une saison faste, le Ndawrabine était célébré. A la veille de l'événement, à une heure avancée de la nuit, le prétendant, en compagnie du griot attiré de Dakar (Ndakarou), s'adonne à des prières incantatoires exorcistes destinées à bénir la cité et protéger mystiquement la cérémonie à venir. Ensuite, il se rend à la mosquée du penc où il effectue une prière. Cet acte accompli, il fait sept fois le tour du fromager sacré « Déeni Mboth », accompagné des sons sortis de tam-tam battu à l'aide de sept baguettes et annonçant le début des festivités. Le lendemain, dans la matinée, le rituel se poursuit autour du même arbre, avec l'entrée en scène des femmes qui, parées de jolis vêtements et bijoux, l'accompagnent, l'une d'entre elles tenant entre les mains un grand van, sur lequel sont déposés des galettes de mil, des pierres de corail, du sel et des colliers en cornaline.

La cérémonie d'intronisation débute avec la présence du grand Serigne de Dakar et des notables. Pendant huit jours toute la population est réunie autour des festivités et de prières incantatoires. Cette manifestation représente un moyen de communication entre les différents membres de la communauté et des moments d'allégresse et de jouissance, avec la procession du Ndawrabine. Elle consolide les valeurs de paix, de dépassement de soi, d'honneur et de

solidarité. Ce moment d'introspection collective est utilisé comme une tribune d'éducation des jeunes pour une bonne conduite au sein de la société et l'amélioration des comportements « bi gamu kufi niaawdee, kufi rafet maalajur ci samabiir » (que soit damnés les auteurs des mauvaises actions et que vivent les porteurs de grâce) ou encore « Na mbu ba tilim, bu der tilim » (peu importe que vos habits soient sales, mais vivement que votre réputation ne le soit pas). (vd. **Figure 3**).



Figure 3. Le Ndawrabine, une danse traditionnelle qui se maintient avec la modernité. **Source:** Diagne 2012.

3.4. Le *Boofal*

Le « Boffal » est une cérémonie culturelle et religieuse qui précède l'investiture d'un nouveau chef de la collectivité (Grand Serigne). Avant son intronisation, ce dernier est assigné dans la résidence du grand « soumbar (5) » pendant une huitaine de jours, afin de lui rappeler les devoirs inhérents à sa charge et le rendre mystiquement invulnérable. L'initiation comprend des prières spécifiques, des formules et incantations sacrées, des enseignements, bains rituels, offrandes et autres sacrifices. Au terme de cette retraite, qui coïncide toujours à un vendredi, il est purifié par l'ultime bain protecteur devant le génie protecteur du Cap-Vert (Ndeuk Daour). En plus des libations, un melon est écrasé sur sa tête pour que son règne soit aussi frais que l'eau du fruit. Sur la plage, avoir compté un certain nombre de vagues, le postulant est immergé. De retour à la concession du Sumbaar, une cérémonie est organisée, en présence des membres des assemblées Lébou, durant laquelle il reçoit les insignes sacerdotaux du « Grand Serigne de Dakar ». Le chef de cérémonie, tout en récitant des versets coraniques, lui enfile autour du cou une amulette. Enfin vient le moment de prestation de serment devant l'iman.

4. Quelques éléments du patrimoine culturel Lébou: l'univers mystique et rituel (*Tuur, Ndoep*)

Pour la communauté Lébou, l'espace maritime de la région de Dakar et ses habitants sont protégés par des génies d'eau, représentés par des animaux (Ndeuk daour, cheval blanc) ou des personnes (Coumba Castel résidant à Gorée et au plateau de Castel, Coumba Lamba à Rufisque, etc). Les génies acceptent la cohabitation tout en les protégeant et leur assurant la jouissance de l'usufruit des terres et des mers. En contrepartie, les humains doivent leur construire des lieux de culte (xamb) accompagnés de régulières offrandes. Ce pacte engage toute la lignée de l'ancêtre et ne peut être rompu sous aucun prétexte. Ainsi, dans chaque concession, un lieu qui leur est réservé et l'entretien est assuré de manière héréditaire par un prêtre, qui peut être un homme ou une femme (qui n'a jamais déserté le domicile conjugal). La rupture de cet accord tacite peut entraîner des conséquences néfastes sur l'homme et son environnement. Ainsi, chez les Lébou la maladie (quelque soit sa forme) est interprétée comme une agression du génie. Pour faire face à ce déséquilibre mental et corporel, une opération magico-religieuse et culturelle « tuur, ndoep » est constamment inscrite dans le temps et l'espace pour assurer la sérénité de l'individu et du groupe (ZEMPLINI, 1996).

Le ndoep est effectué par et pour la communauté lorsque l'un de ses membres manifeste des troubles psychiques et comportementales attribuées aux surnaturels. La finalité de ce rite est d'identifier le génie, de le domestiquer et le fixer par la fondation d'un autel. La thérapie consiste à contenter le génie, à intégrer l'individu dans son milieu. En ce concerne ses origines, certains auteurs les lient à une femme détentrice de pouvoirs mystiques. Vers 1745, les parents de nombreuses femmes, se trouvant atteintes de traumatismes bizarres, allaient la consulter. Elle se rendait au domicile du génie titulaire de Yoff (Maam djaré) qui lui conseilla de faire des offrandes. Chacune de ces femmes possédées devaient fournir trois canaris, trois calebasses et trois pilons et les placer dans un endroit isolé. Elles devaient y faire des sacrifices et offrandes au début de chaque saison (NDOYE, 2000).

Cette thérapie lourde et coûteuse s'effectue en plusieurs étapes. Le culte débute toujours par des libations faites par un groupe de professionnels (ndoepmat), aidés par les griots et les membres de la famille. Il se déroule dans une pièce fermée à l'intérieur de laquelle le malade, vêtu d'un pagne, est assis sur une natte en direction de l'est, jambes tendues, mains posées sur les jambes, paumes vers le haut. Ensuite, tout son corps est aspergé d'eau en provenance de la bouche des soigneurs. Ensuite, le griot procède à l'annonce du culte à travers sept coups de tam-tam afin de convier les génies à la cérémonie. Cette invitation permet d'identifier le génie responsable de la maladie et de le domicilier dans un autel. Cette veillée est suivie par les mesures des membres du patient à l'aide de ficelle, de racines d'arbres, de mil (transformé en pâte de mil pour les offrandes). Pendant ce temps, le malade garde la même position initiale. Cette posture permet de restaurer la consistance du corps et à le signifier à l'esprit. C'est en ce moment que les soigneurs, munis d'un van rempli de divers ingrédients, procèdent à la descente (transfert) du génie vers une poterie placée aux pieds du malade.

L'avant dernière étape consiste à procéder aux rituels du sacrifice des animaux (indiqués par les génies, suite à une divination) et préparés mystiquement par les guérisseuses. Avant les sacrifices, il faut d'abord contenter le génie par les chants rituels qui l'invitent à se manifester afin d'accepter le sacrifice. L'heure du sacrifice est aussi déterminante que le rituel et l'instant le plus propice de la journée se situerait entre 13h30 et 14 h. Après l'immolation, l'animal est dépecé et partagé en trois parts. Les deux pieds (avant et arrière), la queue du bœuf (qui sera travaillée pour devenir un instrument rituel) et les cornes (travaillées seront liées aux génies et le culte) reviennent aux guérisseuses (vd. Figure 4).



Figure 4. Utilisation des cornes dans les rites. Source: NDOYE, 2000

Les instruments du sacrifice utilisés sont aussi sacrés. Ainsi, le couteau sacrificiel est gardé minutieusement par l'imam de la grande mosquée de Dakar. Certaines familles héritières de cultes de génies gardent leurs instruments respectifs.

Cependant, pour que la guérison soit effective, plusieurs jours de cérémonies rythmés de tam-tam, de chants avec des instruments, des clochettes et des calebasses, sont nécessaires. Les guérisseuses et les officiantes dansent groupées ou individuellement avec une rigueur exceptionnelle devant les tam-tams en l'honneur du génie. Au cours de cette manifestation publique, des danseuses, chanteuses et spectatrices ou spectateurs peuvent entrer en transe car dit-on leurs génies ont été évoqués. Ainsi la danse traduit le moment où la personne possédée invite son génie à se manifester en son corps, sans montrer pour autant sa vraie nature. Lors de ces crises de possession, les prêtresses utilisent différentes procédés (application d'eau, de terre humide sur la nuque, sur les narines, ou de lait lors d'une première possession) afin d'aider la possédée à retrouver son état psychologique normal. Une fois ses esprits retrouvés, celle-ci peut rester dans le public ou rentrer chez elle, mais tombera en transe dès que l'occasion s'en représenter. La danse apparaît ainsi comme un acte d'adoration et de propitiation et les génies apprécient la rigueur et la sincérité des gestes. Les différentes formes de transe (rampant à la manière d'un serpent, fumant des cigarettes, portant une casquette, priant, etc.) renvoient aux identités des génies qui peuvent être des serpents, des européens (blancs 'Toubab', des marabouts, etc.) (vd. Figure 5).



Figure 5. Cérémonie publique de danse et chansons avec les trances reflétant le profil du génie. **Source:** MBAYE, 2017

A l'issue de cette manifestation, l'ultime étape consiste à construire l'autel domestique. C'est aussi une sorte de « *ndoep* », réduit aux seuls actes rituels essentiels sans tambours, rituels préférés des génies musulmans. A travers cet acte, le génie devient l'allié et le protecteur de la personne (son double) qu'il avait possédée. Il s'établit ainsi une relation d'interdépendance régie par un système d'échanges ou l'homme à une dette envers son génie.

Parallèlement à ces manifestations de guérison, une autre dite le « *tuur* », résultant de la volonté de l'individu à renouer les liens avec son génie, s'effectue lors de la succession familiale, avec le renouvellement des autels familiaux par une nouvelle héritière. Ce rituel favorise le rassemblement d'individus célébrant une identité commune. Le public aide le malade à intégrer de nouveau la société par les cris, tam-tams et applaudissements. Ces cérémonies rituelles convoquent à la fois le fait historique, le mythe fondateur et la culture. C'est le cas du *tuur* de *Maam djaré* de Yoff, qui est un rendez-vous des 150 villages de la collectivité Lebou. Entre février et mars, ils sacrifient des coqs, des chèvres et des bœufs en l'honneur du génie.

Le rituel consiste à purifier par un bain l'animal (requis en fonction des directives issues de la divination). Le malade formule ensuite ses vœux puis le crache sur la bouche de l'animal et casse trois œufs au niveau de la tête, sur le dos et sur les sabots. Il enjambe sept fois son animal sacrificiel couché avant de se mettre à côté, couvert d'un linceul blanc. Cette couverture symbolise l'alliance avec ses ancêtres mais aussi son entrée dans le monde des esprits. C'est pendant cette intimité qu'il nommera le génie qui le possède. Pendant ce temps, les femmes font sept fois le tour de l'animal avec des chansons qui invoquent le dieu de la mer tout en lui demandant l'autorisation de commencer le sacrifice. Ces différents rituels achevés, le bœuf est enfin immolé et son sang est recueilli dans un récipient pour l'ensevelissement et la renaissance symbolique du malade. Ces actions sont suivies d'un bain avec du lait de vache pour désaltérer l'esprit. Le malade s'entoure enfin des intestins de l'animal sous forme de collier (vd. **Figure 6**).



Figure 6. Processus de rituel du *Tuur* à la gloire du génie *Ndeuk Daour*. Source: MBAYE, 2017

Certaines parties de la bête sont ensuite transportées par pirogue et déposées dans des lieux de mémoires, sièges des génies.

Ainsi, l'île de la Madeleine (*weer*), située à une dizaine de minutes de la baie de Soubédioune et siège du génie protecteur de Dakar, reçoit régulièrement les boyaux, la tête et la peau de l'animal sacrifié (6). Les baobabs, qui la peuplent, font office de lieux de culte. Le plus gros, pourvu de petites cavités et entouré par un cercle de pierres, reçoit des offrandes de différentes natures (pièces, billets) récupérés par un comité de dignitaire Lébou qui se réunissent pour des séances de sacrifice (vd. Figure 7).



Figure 7. Lieux de culte dans l'île de la Madeleine. Source: MBAYE, 2017

5. Conclusion

Ce bref survol du patrimoine culturel et cultuel Lébou montre l'importance des représentations, rites, rituels dans la vie de la communauté Lébou. Cependant, il est confronté à des mutations environnementales liées à l'avancée de la mer et de l'urbanisation. L'autre grande menace est d'ordre religieux avec le prosélytisme des confréries religieuses qui hypothèque la survie des cultes. Par crainte d'un châtement redouté, les descendants des prêtresses sont de plus réticents à s'initier à la pratique des cultes traditionnels. Dans certains villages traditionnels, le culte des génies est négligé; les jeunes se radicalisent et rejettent toute croyance en dehors de Dieu. Cette attitude est regrettable car les ancêtres Lébou, bien qu'étant islamisés, ont su négocier un syncrétisme religieux qui garantirait la préservation du culte des génies, un encadrement social des malades et une harmonie avec la nature. Cette distinction de la croyance en l'existence d'êtres surnaturels et la foi en Dieu se manifeste toujours à l'intronisation du chef de la collectivité Lébou (le Grand Serigne de Dakar) qui passe par des rites du terroir et islamiques. L'imam de la grande mosquée de Dakar, qui participe à cet événement et dirige le *tuur* annuel du génie de Dakar, est toujours choisi au sein de cette communauté. L'érection d'un autel individuel se fait de moins en moins, sauf chez certains thérapeutes (*ndoepkat*) qui gardent malgré tout, les autels familiaux. Les dépositaires soutiennent que les génies ne sont plus familiaux ni collectifs. Ils errent et investissent tout un chacun dans la société en causant des maladies bizarres, des malformations et des catastrophes. Le phénomène du *djinné Maïmouna* (7) l'illustre bien.

Il s'y ajoute que le développement exponentiel des villes réduit considérablement les sièges des autels. Les sites culturels modernes (Place du Souvenir Africain que les initiés appellent « *kuun* »,

entre autres) et infrastructures (tunnel de Soubédioune) les ont remplacés dans les mêmes emplacements.

Cet héritage cultuel et culturel mérite ainsi une reconnaissance, voire une attention toute particulière du fait de sa fragilité, mais aussi de l'extraordinaire potentiel de développement qu'il représente. L'une des caractéristiques spécifiques de ce patrimoine est le rapport entre l'homme et la nature. Tout ce patrimoine immatériel est ainsi un facteur important du maintien de la diversité culturelle et naturelle face à une mondialisation croissante jusqu'ici destructrice; la connaissance des cultures de différentes communautés Lébou favorise le dialogue interculturel. L'exemple de la mise en place des thérapies de groupe initiées par le label « Coumba Lamba USA » et organisées par *Morehouse School of Medicine* et *Cosaan* Fondation le prouve. Dans l'île de Saint-Helena en Caroline du Sud, des guérisseurs africains et Amérindiens ont communiqué, dans un esprit d'échange culturel et mutuel de connaissances en matière de guérison des deux côtés de l'Atlantique.

NOTES

(1) En effet, après la lutte d'indépendance de 1790 contre le Cayor et les Thiédos du Damel Amary Ndella Coumba entre « *mbijém* » et « *tayba* », les Lébou prirent leur indépendance et mirent en place une vaste organisation sociale et politique, sous la tutelle du grand *Serigne*.

(2) C'est le cas de l'utilisation de la 26^e lettre arabe « *wa* », qui rappelle le souvenir de l'exil par l'administration coloniale française du fondateur (Cheikh Ahmadou Bamba Mbacké) du mouridisme (une confrérie du Sénégal). Celui-ci écrivait cette lettre là où il s'asseyait dans le bateau qui l'exilait au Gabon. Parfois, ce sont les noms des compagnons du Prophète Mohamed (Ababacar, Alioune, Omar, Ousmane).

(3) Les Lébou distinguent quatre types. La pirogue « *ngallu*, fil à tourner » est conçue pour les campagnes de 10 jours à un mois. La grande pirogue « *gal bumak* » apte pour les campagnes d'une semaine, elle mesure 14 m de long et 1m 40 de largeur. La moyenne « *ngallu guety* », qui mesure 10 m de long et 1 m10 de largeur. Enfin, la plus petite pirogue « *Ngallu hot gat* » mesurant 3m de long et 90 cm de largeur, « *elle est appelée ainsi parce que les Lébou taxent d'avare le propriétaire de ces pirogues* ». La typologie des pirogues permet de catégoriser la société déterminant ainsi le rang social de chaque famille.

(4) D'après la tradition orale Both fait partie des six penc de Dakar plateau. Au milieu du penc trône majestueusement l'arbre mythique dénommé Déni Mbott Son nom viendrait d'un arbre appelé « *mboth* ». Il se trouve entre l'avenue Lamine Gueye et Georges Pompidou.

(5) Le Soumbar est un descendant des familles de « *soubédioune* » (l'un des deux grandes familles Lébou). Ils sont les gardiens du temple, l'initié est tenu de passer huit jours chez l'ainé des « *soumbar* » durant lesquels il est rappelé à ses devoirs de sa charge.

(6) Le non-respect de ces actes aurait des conséquences sur les pêcheurs qui s'aventureraient dans les environs. Les Lébou soutiennent que, pour l'avoir ignoré, le bateau espagnol « *la Madeleine* » éponyme des îles, a chaviré près de ses côtes.

(7) Depuis 2013, un phénomène bizarre cause des crises hystériques aux jeunes filles dans les écoles. D'après les thérapeutes traditionnels c'est un esprit (djinn) mécontent qui investissait les jeunes filles.

BIBLIOGRAPHIE

BA, B. - **La société Lébou: la formation d'un peuple, la naissance d'un Etat.** Mémoire de Maitrise d'Histoire, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, UCAD, Dakar, 1972.

BALANDIER, G.; MERCIER, P. - **Particularisme et évolution: Les Pécheurs Lébou, Etudes Sénégalaises**, BIFAN 3, 1952,

DIAGNE, A.- Le Gamou de Mboth une incitation à la bonne conduite, Infos *penc*, **EMAD**, 2, 2012, p 11-12.

DIOP, C. A. - Introduction à l'étude des migrations en Afrique Centrale et Occidentale, **BIFAN** 4(35), 1973, p 225-773.

DUMEZ, R.; KA, M.- **Yoff le territoire assiégé, un village Lébou dans la banlieue de Dakar**, UNESCO, Paris, 2000.

GOSTSYNKI, T. - Sur l'histoire ancienne des Lébou du Cap-Vert, **BIFAN** 2 (38), 1976, p 223-33.

MBAYE, O. - **Le patrimoine culturel Lébou : monde aquatique et bestiaire dans l'imaginaire populaire.** Mémoire de master d'Histoire, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, UCAD, Dakar, 2017.

NDOYE, S.K. - **L'évolution de la fille en milieu Lébou de 1944-1954: l'exemple des villages de Mbao et Petit Mbao.** Mémoire de Maitrise d'Histoire, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, UCAD, Dakar, 2000.

SARR, E.M. - **Les Lébou Parlent D'eux-mêmes**, Dakar: Nouvelles Editions Africaines, 1980.

SYLLA, A. - **Le peuple Lébou de la Presqu'île du Cap-Vert**, Dakar: Nouvelles Editions Africaines, 1992.

THE MOREHOUSE SCHOOL OF MEDICINE OFFICE OF INTERNATIONAL HEALTH; COSAAN FOUNDATION COUMBA LAMBA.- **Une cérémonie Africaine de Guérison Traditionnelle célébrée avec la participation des Indiens-Américains, Au Penn Center de St Helen Island en South Corolina**, Centre pour la préservation de la culturelle Gullah,1996.

ZEMPLINI, A. - Les Dimensions Thérapeutique du Culte des Rab Ndoep, Tuuru et Samp: Rites de possessions chez les Lébou et les Wolofs, **Psychopathologie Africaine** 3, 1996, p 295-439.

ENSAIO SOBRE A RELAÇÃO ENTRE AS COMUNIDADES LOCAIS E O SEU PATRIMÓNIO CULTURAL - A COMUNIDADE DE CASTRO LABOREIRO COMO ESTUDO DE CASO

Diana Alexandra Simões Carvalho

Mestranda no 2º ano de História e Património da Faculdade de Letras da
Universidade do Porto
dianacarvalho.pt@gmail.com



Ensaio sobre a relação entre as comunidades locais e o seu Património Cultural - A Comunidade de Castro Laboreiro como estudo de caso

Diana Alexandra Simões Carvalho

Historial do artigo:

Recebido a 26 de abril de 2017

Revisto a 10 de maio de 2017

Aceite a 11 de maio de 2017

RESUMO

Pretende compreender-se de que forma é que as comunidades são integradas nos processos oficiais e legais de seleção patrimonial e de que forma lidam com a noção de Património que é de todos, mas que acima de tudo, é local. Deste modo conhecendo as formas de mediação cultural que atualmente se praticam na transmissão de conhecimentos e perpetuação cultural. A estratégia de divulgação cultural abordada é a relação do turismo cultural com as comunidades locais, de forma a compreender de que forma é que o turismo contribui para a sustentabilidade e continuidade cultural da comunidade local. Também se pretende conhecer a ligação emocional e intelectual das comunidades locais ao seu património material e imaterial, e qual a importância e função desse património para as comunidades na atualidade, através do caso prático da comunidade de Castro Laboreiro.

Palavras-chave: Património Cultural, Comunidade Local, Castro Laboreiro

ABSTRACT

The aim is to understand how it is that communities are integrated in the official and legal processes of asset selection and how they deal with the notion of heritage that belongs to everyone, but above all, it's location. Thus, knowing the forms of cultural mediation currently incurred in the transfer of knowledge and cultural perpetuation. The approached cultural dissemination strategy is the cultural tourism relationship with local communities to understand how it is that tourism contributes to the sustainability and cultural continuity of the local community. To know the emotional and intellectual connection of local communities to their tangible and intangible heritage, and the importance and function of this heritage to communities today, it was through practical case of the Castro Laboreiro community.

Key-Words: Cultural Heritage, Local Communities, Castro Laboreiro

1. Duas faces do Património

“Património Cultural” surge como conceito conciliatório entre a dicotomia ‘material’ e ‘imaterial’ porque o conceito singular de ‘património imaterial’ tornou-se conturbado, tendo por base uma definição oficial que encerra contradições no sentido da sua “salvaguarda”. Os debates internacionais em torno do conceito de património intangível discutem a metodologia da UNESCO relativamente às suas regras de proteção do património imaterial. Determinou-se que a forma de o proteger é aplicando as mesmas regras que são utilizadas para preservação/conservação do património material, como por exemplo, a inventariação. Todavia, mesmo para o património material, a inventariação não é suficiente: requer outras técnicas e uma articulação com as manifestações imateriais. A UNESCO proclamou que o património imaterial “moribundo”, ou seja, património à beira de uma rutura ou em risco de desaparecimento, responde aos critérios para ser listado e classificado, o que não só é limitativo como também é contraditório, pois se uma determinada prática se extingue numa determinada sociedade é porque já não constitui um objeto fundamental para a sua continuidade cultural, podendo dar lugar a uma nova “invenção”(HOBBSAWM, 2006) que perpetuará a construção cultural dessa mesma sociedade. Segundo Alice Duarte (2009), a solução reside, em parte, na reformulação deste conceito, dado que as suas linhas de orientação acerca da conservação estão tendencialmente entregues a profissionais e pouco orientadas para os direitos das comunidades. Por conseguinte, tratar o património cultural imaterial ao nível oficial não é suficiente, porque é a dinâmica da construção cultural, conferida ao longo das várias gerações, que fomenta a sua continuidade. A reconceptualização proposta deverá contemplar a participação ativa das comunidades locais, tendo em vista, se pertinente, a perpetuação das tradições.

Uma das formas que permite a integração das comunidades no poder de decisão, relativamente ao seu património, é a sua formação cultural. Vários autores subscreveram a esta opção, entre eles Sílvia Zanirato (2006) e Hugues de Varine (2012). Não havendo esse investimento nas comunidades de uma maior capacidade de produção cultural, dificilmente haverá cooperação e entendimento entre os pelouros da cultura e as suas comunidades. A unidade e harmonia que se pretende entre política, cultura e sociedade, através dos trâmites oficiais, torna-se difícil de consolidar.

Outra faceta do Património imaterial a ser reestruturada é o local onde é albergado, como por exemplo, o museu. A atualização dos museus é imperativa para uma melhorada inclusão e divulgação do Património imaterial, não se cingindo apenas à sua explicação, mas alargando a sua projeção a demonstrações através da integração de membros das comunidades locais ou de eventos com elas concertados.

O património cultural imaterial é um ato dinâmico, capaz de se autorrenovar ao longo das gerações, pelo processo permanente de negociação de valores entre os membros da comunidade, em prole da manutenção e fortalecimento de laços culturais. Enquanto não se abolir a dicotomia material e imaterial, que impede que este conceito atinja a sua plenitude, não é possível compreender, ou evoluir, no sentido contrário ao da perda, ou seja, o da riqueza produzida por um património cultural, unificado nas suas vertentes (DUARTE, 2009). Enquanto conceito, o património cultural deve ser compreendido como abrangendo duas dimensões, contemplando de forma intrínseca as suas expressões materiais ou imateriais. Enquanto produto deve ser autenticado e respeitado na sua renovação e negociação naturais, em todas

as gerações. É sobretudo necessário apreendê-lo como um processo composto por um conjunto de processos e por isso, não se pode definir e cristalizar num dado momento, pois o património cultural é uma construção social e cultural composta por produtos, práticas e significados ao longo e de várias gerações, sendo a sua construção um processo ativo e dinâmico no tempo e no espaço, dependente de acrescentos e novidades (VARINE, 2012). É, portanto, uma condição, uma herança, material e imaterial, composta por um conjunto de referentes humanos de uma determinada sociedade ou comunidade (SMITH, 2006).

Por isso, é fundamental alargar o diálogo entre todos os intervenientes, travar conhecimentos íntimos com as comunidades praticantes e produtoras das heranças culturais, recrutar o público e integrar os hábitos das pessoas nestes espaços de construção de memórias (DUARTE, 2009).

2. Relação as comunidades locais e o seu Património Cultural

2.1. Os fenómenos coletivos da memória, identidade e património

Memória, identidade e património, interrelacionam-se no momento de seleção e produção cultural, proporcionando uma contínua consciência e narrativa, temporal e cultural, e uma permanente materialização em objetos, sítios e construções (PERALTA e ANICO, 2006).

No entanto, a memória dá o principal contributo para a manutenção do passado, e possibilita a sua renovação e evolução, através da sua natureza seletiva (SMITH, 2006), pois nem todos os factos ficam registados, apenas os mais relevantes e determinantes, resultando numa organização intelectual e emocional dos fatores que geram unidade e coerência, ou seja, identidade (TORRICO, 2006). A noção de património cultural está vinculada à recordação uma vez que existe em função da relação com as identidades culturais. Esquemmatizando esta conceção obtemos: Ato de comunicação -> gera uma partilha de memórias -> criando uma unidade, coerência e estabilidade -> que, por sua vez geram uma identidade de grupo (SMITH, 2006).

A identidade cultural faz-se com a memória individual e coletiva a partir do momento em que nos predispomos a preservar e a divulgar as nossas ideias e bens culturais, dando-se início a uma construção cultural, a um compromisso com o outro, com o todo da comunidade, segundo critérios de identificação (TORRICO, 2006; BRITO, 2006).

Ao contemplar o património cultural como algo que vem do passado, se experimenta no presente e se transmite às gerações do futuro, admitimos que o património é historicamente construído e conjuga sentimentos de pertença dos indivíduos, entre um ou mais grupos, sentimento esse que acaba por assegurar uma identidade cultural (SMITH, 2006; BRITO, 2006; TORRICO, 2006).

2.2. Autenticidade, Espírito do Lugar e Paisagem Cultural

A comunidade local deve ser preservada enquanto entidade estrutural da autenticidade e espírito do lugar, uma vez que a paisagem que a rodeia é simultaneamente um modelo, e é modelada pela existência da sua comunidade: “Not only are landscapes inevitably physically shaped or altered by human cultural practices – and in that sense ‘cultural’, but they are also

‘cultural’ in the sense that the way they are conceived and understood dictates how they are managed and used” (Smith, 2006: 78). A comunidade funciona como alimento do espírito do lugar, porque só a comunidade mantém vivas as suas práticas que a identificam e a diferenciam. Ou seja, a autenticidade acontece, existe, sente-se durante o ato da produção cultural.

2.3. Educação patrimonial, formal e não formal

Educar é dotar de conhecimentos um sujeito ou um público, através de processos de mediação que relacionam pessoas com histórias, objetos, lugares, e mesmo com outras pessoas. A educação e a formação cultural transformam as pessoas, porque combatem a ignorância. Pretende-se que as transformações produzidas pela formação sejam construtivas, permitindo que as memórias e identidades sejam perpetuadas (VARINE, 2012; ZANIRATO, 2009).

É crucial perceber que as gerações que gradualmente selecionaram o que era relevante em matéria de valor cultural, vêem-se agora confrontadas com uma noção de “património”. O património enquanto conceito não deve sobrepor noções “etic”, como a de “valor em si mesmo”, à de uma seleção cultural natural (DUARTE, 2009). Estado e as instituições que tutelam o património cultural deveriam procurar formar as comunidades, e essa formação deve ser concebida para fomentar graus de autonomia, defesa do seu próprio património no sentido da sustentabilidade. Varine (2012) e Zanirato (2009) defendem que a educação patrimonial oferece autonomia às comunidades, capacidade de defesa dos seus interesses culturais, capacidade de combate à exclusão social e altera as suas atitudes e os comportamentos. Contudo, Varine (2012) refere esta prática como um ideal, pois o Estado (educação formal) não entrega totalmente o património à sua comunidade de pertença, e não se encontra munido de estratégias educacionais, de linguagem acessível, acerca do património cultural. Poucas vezes utiliza métodos de aproximação qualitativos à sua população, e dificilmente concilia instrumentos pedagógicos com o entretenimento, utilizando uma mesma matriz transmissão de conhecimentos para todos os públicos. Deste modo não cria elos de ligação entre a comunidade local e as dinâmicas de funcionamento públicas (BABO, 2007), tornando o legado pouco atrativo e até objeto de evasão. A sua gestão pedagógica não é eficaz porque não existe uma ligação clara entre os agentes de salvaguarda do património e os mediadores, ou seja, entre o discurso formal e não-formal do património. O ensino e a aprendizagem do património cultural, devem relacionar os cinco sentidos, o intelecto e as emoções, porque o património é aquilo a que atribuímos diferentes valores, sejam estes emocionais, monetários, pessoais ou coletivos (SMITH, 2006).

O património merece a atenção de todos porque a todos pertence, porque é obrigação de todas as comunidades proteger este legado da mesma forma que lhes chegou, e porque é objeto de herança para as gerações futuras. Estas noções contribuem para o desenvolvimento local sustentável e autónomo. Conforme António Ponte (2013), “as comunidades residentes nas proximidades dos recursos culturais têm uma importância primordial, por vezes, mesmo determinante, na proteção e preservação dos recursos culturais existentes” (PONTE, 2013: 87). O património implica reconhecimento e valor, e só se pode querer amar e proteger aquilo que se conhece e reconhece, e só através da educação é possível conhecer e proteger, contrariando a destruição e a ignorância.

Actualmente são os museus as principais instituições que respondem às comunidades, também com esta função educacional, não formal. Estes têm conduzido estratégias pedagógicas multidisciplinares, mas estão dependentes de recursos humanos e materiais que lhes permitam preparem-se para o efeito, porque são espaços de depósito de bens, coleções e objetos, de

reflexão e produção de conhecimento. São responsáveis por transformar esse património e o espaço que este ocupa, em circuitos de informação, prazer e desenvolvimento de competências, através das suas formas de comunicação. É a sua gestão a responsável pela aproximação do público, através da capacidade dos seus meios técnicos e humanos, para diagnosticar os contextos e os públicos, definindo planos estratégicos, e intervindo (BABO, 2007; PONTE, 2013; FARIA, 2006).

2.4. Relação do turismo cultural com as comunidades locais

Uma das formas como o turismo contribui para a continuidade cultural das comunidades é através da sua reativação económica. Deste modo a comunidade poderá melhorar as suas condições e manter ou aumentar a sua produção cultural. Para isso, é imperativo que as políticas do turismo cultural envolvam as comunidades no processo de criação de condições de acolhimento do turismo, estudando e analisando as limitações e potencialidades do território e da população, “É essencial observar as sensibilidades de cada comunidade, analisar a sua heterogeneidade, as suas limitações de tolerância cultural e religiosa, a capacidade de carga do destino” (PONTE, 2013: 89).

Caso contrário o impacto turístico poderá saturar os recursos disponíveis e substituir práticas artesanais e tradicionais por uma indústria desses mesmos recursos, destruindo os valores e a própria natureza diferenciadora desse destino (PONTE, 2013). Conforme escreveu Alison Gill, “Nas comunidades turísticas, como em tudo o mais, a oposição local ao crescimento baseia-se num declínio detetado da qualidade de vida” (GILL, 2007: 632).

Para prevenir estes impactos negativos, os museus locais continuam a ser alvo de responsabilidades no que diz respeito à conservação dos valores locais e na moderação dos fluxos turísticos, através da auscultação e diagnóstico feito aos públicos visitantes, à comunidade de acolhimento e ao território (PONTE, 2013), ou seja, “são os habitantes locais e a sua cultura local a primeira e principal preocupação do museu – eles são, simultaneamente, o seu principal público e o principal dinamizador” (BABO, 2007: 1).

Em suma, o objetivo após a fase de estudo e planeamento é manter o equilíbrio entre o turismo e a comunidade (PONTE, 2013).

3. Metodologia aplicada à comunidade de Castro Laboreiro

O caso prático pretende responder à segunda parte da introdução deste artigo, ou seja, qual a ligação afetiva e intelectual da comunidade com o seu legado cultural.

Para isto, utilizou-se um questionário/formulário, em versão de teste a ser completado no terreno com uma entrevista informal, junto da população, mas também com projeção digital, para que todos os membros da comunidade local que se encontrem emigrados, tivessem também oportunidade de participar neste questionário. O objetivo foi recolher algumas informações que permitissem diagnosticar as emoções da população perante os seus bens culturais.

Distribuíram-se questionários com 9 perguntas, à população local. Seguem-se as questões que foram colocadas, acompanhadas de uma breve justificação da sua aplicação:

“1. Na sua memória, que momentos vividos no passado com os vizinhos e a família foram os mais marcantes? E porquê?”, esta questão foi formulada segundo a experiência social dos locais para com a sua comunidade, sabendo de antemão, que o seu universo social se desenvolve em função do parentesco e das relações de proximidade.

“2. Quais desses momentos é que já não acontecem hoje em dia? O que aconteceu?”, o objetivo desta questão era ativar o raciocínio acerca da evolução cultural da comunidade e compreender que linhas eram seguidas por cada conjunto geracional questionado.

“3. Se pudesse trazer alguns desses momentos para os dias de hoje, quais escolhia? E porquê?”, esta é uma questão que permitiu conhecer qual a intensidade da ligação emocional ao passado e aos elementos destacados.

“4. O que gosta mais de ver acontecer em Castro Laboreiro hoje em dia?”, esta pergunta visou compreender qual a noção de património cultural existente nos habitantes, através dos exemplos concretos nomeados, ou da lista de opções fornecida.

“5. Em que sítios de Castro Laboreiro mais gosta de passear, ou visitar?”, perceber se existe alguma relação emocional com o território, através do hábito e da rotina de lazer que é estabelecida.

“6. O que restaurava ou construía em Castro Laboreiro para a sua comunidade?”, com esta pergunta pretende-se diagnosticar o estado do espírito comunitário, e confirmar se as respostas anteriores são consistentes com a resposta dada a esta pergunta, pois se a noção de comunidade previamente estudada for de encontro a este estudo de caso, então a reação e as respostas às propostas feitas através deste questionário, deverão todas ir de encontro a uma preocupação coletiva.

“7. O que sente por Castro Laboreiro, enquanto território?”, aqui foi necessário explicar que me referia à paisagem deixando de parte a questão humana. O objetivo é perceber se é possível dissociar um fator de outro.

“8. O que sente pela comunidade de Castro Laboreiro?”, tem o mesmo objetivo da questão anterior, no entanto, esta é uma pergunta direta aos sentimentos da pessoa que responde enquanto parte integrante da sua comunidade.

“9. Observações/Opiniões que queira deixar”, este foi um espaço de discussão intelectual, onde se perceberam as noções cultivadas perante o “património material e imaterial”, sem que fossem utilizados esses termos, na conversa. Este foi o espaço de carácter qualitativo, pois os apontamentos eram escritos no momento posterior à conversa, permitindo maior à vontade e capacidade de expressão.

Os questionários que foram acompanhados tiveram um tratamento imparcial. Por vezes derivando para conversas informais, auxiliando a pesquisa com notas de campo.

Esta mescla de metodologias de resposta, deve-se à presença de algum analfabetismo ou simplesmente por se sentir um maior conforto através da expressão oral, por via de um diálogo.

3.1. Reflexões e observações acerca dos resultados

Para compreender a forma como as comunidades são integradas nos processos oficiais e legais de seleção patrimonial e de que forma lidam com a noção de Património, foi feita através da análise dos conceitos de património cultural e património cultural imaterial, e do estudo dos seus contextos oficiais. Concluiu-se que o património cultural é, portanto, um conceito, um produto e um processo diferenciador de culturas e comunidades, uma extensão da identidade pessoal e coletiva, resultando da vontade dos atores sociais (SMITH, 2006). Todas as decisões tomadas em prole da sua utilização ou interpretação são tomadas no presente, mas fundadas em memórias do passado selecionadas. Este processo seletivo resulta numa identidade coletiva. Esses processos de formação de identidade serão sempre ideológicos e simbólicos e, por isso, sujeitos a transformações e a diferentes estratégias de mediação cultural. Subjacente a isto está o conceito de autenticidade, existente durante a produção cultural, que por sua vez, resulta no espírito do lugar, num contexto diferenciador, que só pode sê-lo enquanto estiver ativo.

A relação do turismo cultural com as comunidades locais perspetivou-se segundo alguns aspetos positivos como a reativação económica, e outros negativos, como o perigo de sobrecarregar as comunidades de acolhimento destruindo os seus recursos. Contudo, percebeu-se que o turismo cultural tem um papel fundamental enquanto estratégia de divulgação patrimonial e, bem gerido, pode ser determinante para o crescimento da comunidade local.

Relativamente ao estudo de caso, o compromisso era compreender a ligação emocional da comunidade de Castro Laboreiro com os seus bens culturais.

Segundo as respostas obtidas de cerca de 30 elementos da comunidade foi possível compreender parte da ligação emocional da comunidade local aos seus bens culturais. As respostas foram sublinhadas por um sentimento de posse, mesmo por parte de quem emigrou ou está emigrado, ou reside numa outra localidade. Caracterizaram os seus bens como indissociáveis das suas vivências sociais, naturalmente acopladas às suas expressões culturais. Notou-se que a maioria valoriza o momento de convívio, seja ele de lavoura ou de lazer, nutrindo um saudosismo pelas épocas de sazonalidade agrícola em que o esforço coletivo permitia a sobrevivência de todos fomentando boas relações. Acusam o enriquecimento económico e o aparecimento dos partidos locais como fatores de fracturação entre um Passado de valores e um Presente individualista que irá condenar a comunidade à morte. As respostas são, neste sentido, de grande dramatismo. Apontam os elementos alheios à comunidade local que aqui se estabeleceram como um dos fatores de destruição das suas tradições, por não contribuírem para a continuidade do cultivo agrícola e não serem fontes de agregação social. Dão as boas vindas aos turistas pela sua capacidade ativadora da economia e porque auxiliam a manutenção dos símbolos da freguesia, como o castelo, ou a igreja. Manifestou-se, repetidamente, uma vontade de reagrupar todos os parentes e vizinhos, retomar a rotina anual de trabalhos agrícolas, de pastoreio, bailes e casamentos, sendo uma das principais sugestões a construção de um espaço que voltasse a aproximar as pessoas, e as reconciliasse das inimizades atualmente instaladas. As palavras mais utilizadas para caracterizar a relação entre membros são de “traição”, “hipocrisia”, “falta de palavra de honra” e “falsidade”. O “status” emocional da comunidade perante si própria é depressivo, agressivo, passivo e nostálgico.

Na secção dedicada a uma opinião livre, foi colocada a questão “porque é que o elemento patrimonial a) ou b) é importante?” A resposta foi que sem determinado património, fosse o castelo, a eira, o forno, o moinho, a igreja ou as alminhas, por exemplo, não se podia saber a história da freguesia, tornando a comunidade indefinida.

Em suma, esta comunidade sente-se denegrada e condenada pela perda de habitantes, mas valoriza tudo aquilo que possa ser uma projeção das suas vivências passadas coletivas. Torna-se urgente “animar” o espírito do lugar de Castro Laboreiro, com iniciativas de aproximação e integração da comunidade que ainda subsiste, que deveriam passar pela formação cívica, por eventos de recriação etnográfica e por investimentos ambientais no território que acompanhem a mentalidade nostálgica dominante, relacionada com a agricultura e o pastoreio. Não só esta seria uma dinâmica cultural bem aceite pela comunidade local, como também fomentaria o desenvolvimento económico, autónomo e sustentável. Tendo sido possível retirar estas ilações, este questionário em fase de teste, ou se preferirmos, questionário-piloto, (que servirá para dar continuidade a outros inquéritos devidamente maturados), teve algum sucesso junto da comunidade uma vez que não existiram recusas ao seu preenchimento e foi positivamente manifesta a vontade de participar. Foi possível retirar conclusões sobre a questão que se pretendia ver respondida, bem como, analisar quais as mudanças de valores patrimoniais de geração para geração.

Para concluir, depois de todas as leituras efetuadas e da metodologia aplicada ao estudo de caso, sente-se a grande importância dada pela comunidade local ao momento de diálogo, de transmissão de conhecimentos, de mediação da sua realidade, seja por um formulário/questionário, seja por outra razão qualquer, como se esta capacidade de conversar, falar, transmitir e ouvir, fosse por si só o seu maior bem, o seu instrumento de sobrevivência e continuidade. Esta será uma situação a aferir melhor, no futuro.

BIBLIOGRAFIA

BABO, Elisa - Estruturas museológicas, desenvolvimento, envolvimento e participação local: uma aproximação a alguns casos portugueses. In **Jornadas do Departamento de Sociologia - Transpondo Fronteiras**. Évora, 2007, 9. Évora: Universidade de Évora, 2007.

DUARTE, Alice – O desafio de não ficarmos pela preservação do património cultural e imaterial. **Actas do Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola**. ISBN: 978-972-8932-61-9. Vol.1 (2010), p.41-61.

DUARTE, Alice - The contemporary way to protecting heritage or, the only way for heritage to serve the development of communities. **International Conference on Heritage and Sustainable Development**. ISBN 978-989-95671-3-9. Vol. 2 (2010) p. 855-864.

GILL, Alison - Turismo, Comunidades e Gestão de Crescimento. In **Compêndio de Turismo**. Lisboa: Instituto Piaget, 2007. ISBN 978-972-771-888-7. p. 631-646.

HOBBSAWM, Eric – **A Invenção das Tradições**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. ISBN 85-219-0188-7.

PERALTA, Elsa e ANICO, Marta – **Patrimónios e identidades: ficções contemporâneas**. Oeiras: Celta Editora, 2006. ISBN 972-774-233-5.

PONTE, António - O turismo cultural e as Comunidades Locais. In **O Contributo dos Museus do Norte para uma dinamização do Turismo Cultural** (Tese doutoral). Porto: FLUP, 2013. Pt.3, p.87-90.

SILVA, Augusto Santos - **Dinâmicas sociais do nosso tempo: uma perspectiva sociológica para estudantes de gestão**. 1ª ed. Porto: Universidade do Porto, 2002. ISBN 978-972-802-513-7.

SMITH, Laurajane – Heritage as a Cultural Process. In **Uses of heritage**. London: Routledge, 2006. ISBN 978-0-415-31831-0. Pt.1, p.44-84.

TORRICO, Juan Agudo – Patrimónios e discursos identitários. In **Patrimónios e Identidades: Ficções Contemporâneas**. Oeiras: Celta Editora, 2006. ISBN 972-774-233-5. Pt.1, p.21-34.

VARINE, Hugues de - **As Raízes do Futuro: O Patrimônio a Serviço do Desenvolvimento Local**. Porto Alegre: Medianeiz, 2012. ISBN: 978-85-64713-03-1.

ZANIRATO, Silvia – Patrimônio para todos: promoção e difusão do uso público do património cultural na cidade histórica. **Patrimônio e Memória**. ISSN-1808-1967. Vol.2, nº2 (2006) p.78-97.

ZANIRATO, Silvia – Usos Sociais do Patrimônio Cultural e Natural. **Patrimônio e Memória**. ISSN-1808-1967. Vol.5, nº1 (2009) p.137-152.

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

DIÁRIO DA REPÚBLICA. **Legislação**. [em linha]. Lisboa: INCM, SA. [Consult. 20 Abr. 2016] Disponível em [WWW:<URL: https://dre.pt/application/dir/pdf1sdip/2001/09/209A00/58085829.PDF>](https://dre.pt/application/dir/pdf1sdip/2001/09/209A00/58085829.PDF).

DGPC. **Legislação**. [em linha]. Lisboa: Governo da República Portuguesa. [Consult. 29 Abr. 2016] Disponível em WWW:<URL: http://www.patrimoniocultural.pt/media/uploads/legislacao/DL309_2009.pdf>.

REPOSITÓRIO ABERTO DA UNIVERSIDADE DO PORTO - **Estruturas museológicas, desenvolvimento, envolvimento e participação local: uma aproximação a alguns casos portugueses**. [em linha]. Porto: Uporto. [Consult. 13 Jan. 2017] Disponível em WWW:<URL: <http://hdl.handle.net/10216/53658>>.

UNESCO. **Criteria**. [em linha]. França: United Nations. [Consult. 15 Abr. 2016] Disponível em WWW:<URL: <http://whc.UNESCO.org/en/criteria>>.

UNESCO. **Lists**. [em linha]. França: United Nations. [Consult. 15 Abr. 2016] Disponível em WWW:<URL: <http://whc.UNESCO.org/en/list/stat>>.

O ESTATUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E CULTURAL NA PÓS-MODERNIDADE

Sonia Aparecida Nogueira

Arquiteta, Tecnologista Sênior,
Fundação Oswaldo Cruz; Departamento de Patrimônio Histórico/COC.
Manguinhos. 21.040-360, Rio de Janeiro,
Brasil.
sonianog@coc.fiocruz.br



O Estatuto do Patrimônio Histórico e Cultural na Pós-Modernidade

Sonia Aparecida Nogueira

Historial do artigo:

Recebido a 26 de abril de 2017

Revisto a 05 de maio de 2017

Aceite a 15 de maio de 2017

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo desenvolver uma análise crítica de revisão bibliográfica sobre o conceito e estatuto do patrimônio cultural, problematizando-o na *pós-modernidade* como é definida por Fredric Jamenson. Tendo como referencial teórico e metodológico o materialismo histórico e dialético, esta investigação pretende explorar as determinações históricas que consagraram esse conceito na cultura ocidental moderna, buscando verificar suas contradições e possibilidades nas condições concretas colocadas no estágio contemporâneo do sistema do capital, no enfoque da sociologia da cultura, e nas mediações entre memória social, história e cultura material.

Palavras-chave: Cultura Material; Patrimônio Cultural; Pós-Modernidade; Teoria Crítica.

ABSTRACT

The purpose of this article is to develop a critical review of a bibliographical review on the concept and status of cultural heritage, problematizing it in postmodernity as defined by Fredric Jamenson. Having as a theoretical and methodological reference the historical and dialectical materialism, this research intends to explore the historical determinations that consecrated this concept in modern Western culture, seeking to verify its contradictions and possibilities in the concrete conditions placed in the contemporary stage of the capital system, in the approach The sociology of culture, and the mediations between social memory, history, and material culture.

Key-words: Material Culture; Cultural Heritage; Postmodernity; Critical Theory.

1.Introdução

No processo da evolução da espécie humana, em sua transformação da natureza através do trabalho, desde a confecção das primeiras ferramentas da pré-história, a produção das coisas, objetos e artefatos foi se tornando cada vez mais complexa, adquirindo uma escala sem

precedentes a partir da era moderna, especialmente após a Revolução Industrial. Assim, em função da diversidade de atributos dados aos objetos acumulados através dos tempos, resultante de escolhas históricas e culturais, passou-se a atribuir aos mesmos, diversos significados e valores, chegando à própria defesa da preservação de sua materialidade, inclusive em bases científicas, políticas, e deontológicas.

A expressão cultura material utilizada para designar esse imenso conjunto de objetos produzidos pelos homens em sociedade ao longo da história, passou a fazer parte do vocabulário das ciências humanas, especialmente da antropologia, na cultura ocidental. Conforme assinala Josep Ballart (2010), ao contrário do termo artefato, a cultura material abarca interpretações particulares na medida em que aponta para o componente coletivo e simbólico dos elementos materiais de uma cultura ou civilização, que tenham sido salvos da corrosão do tempo e de outras circunstâncias de degradação.

Em relação aos objetos do passado, pode-se estabelecer uma comparação entre a regressão individual e sua integração ao sistema cultural do presente. Enquanto no primeiro, o movimento é do presente para o passado, no sentido da projeção do vazio do ser; no segundo, “o objeto antigo vem, do fundo do passado, significar no presente a dimensão vazia do tempo.” (BAUDRILLARD, 2009: 84). No que diz respeito à paixão pelas coisas antigas relacionadas ao colecionismo, pode-se observar sua relação com as motivações que a modernidade atribuirá aos artefatos antigos, desde a nostalgia das origens, ao seu valor simbólico relacionado ao mito de origem, chegando à obsessão pela identidade, integridade e autenticidade.

Da acumulação sem fim de produtos na existência humana, os artefatos que interessam à presente análise se referem àqueles aos quais lhes foram sendo atribuídos a caracterização, e a função de *bem cultural*, no contexto sócio-histórico da cultura ocidental moderna. Tal acumulação incessante de objetos, móveis e imóveis, sobrevivendo às mais variadas fontes de desgaste, tornou-se um imenso campo de investigações e ações, a partir do estabelecimento de aproximações epistemológicas entre memória social, história, arte e ciência.

Memória, história e fragmentos materiais constituem-se como as três fontes do conhecimento do passado. Sendo os fragmentos, resíduos de processos em todos os âmbitos da vida humana em sociedade, também compreendidos como resultantes da necessidade ontológica do registro e de sua transmissão. Pois, “*o passado simplesmente como passado é totalmente incognoscível, [...] somente o passado residualmente preservado no presente é cognoscível.*” (LOVENTHAL, 1998: 67).

No decorrer do século XIX os estudos da cultura material se afirmaram nas ciências humanas constituídos, principalmente, da pesquisa histórica de vestígios do passado, e da formação, avanços, e intercâmbios entre as áreas da antropologia, arqueologia, paleontologia, etnografia, iconografia, museologia, e arquivologia. A esse processo incluiu-se a observação do caráter social dos artefatos, inseridos no tempo histórico, no espaço construído e no modo de produção e reprodução das condições materiais de existência, do homem e das sociedades.

Tendo em vista que, desde o arquétipo do desejo da eternidade, o homem tenha aperfeiçoado seu controle sobre a *duração* das coisas, ressalta-se a especial atenção concebida aos artefatos escolhidos socialmente para compor os acervos de museus ou os sítios históricos. Assim como a leitura das palavras para a interpretação da memória coletiva e da história através dos documentos e livros, também é possível fazê-lo através da observação e investigação sobre os objetos museológicos e arquivísticos, e espaços construídos, como fontes de conhecimento e reflexão científica, o que se intensificou sobremaneira a partir do século XX. Não obstante a heterogeneidade, flexibilidade e interdisciplinaridade implicadas no uso contemporâneo da noção de cultura material, na ênfase de suas relações com a memória social e a gradual

instituição do *patrimônio cultural da humanidade*, a presente análise se desenvolve a partir das possibilidades teóricas e epistemológicas do *materialismo histórico-dialético*, localizando-a nas formas de objetivação da ontologia do ser social nas contradições da realidade concreta, chegando a uma problematização na *pós-modernidade* como é definida pela Teoria Crítica.

2. Gênese e consagração mundial do conceito do Patrimônio Cultural

Como já se encontra estudado em vasta bibliografia, o conceito de patrimônio cultural consolidou-se a partir de eventos específicos da cultura ocidental moderna, no enfoque do enfrentamento da sociabilidade liberal-burguesa perante o passado e a memória social, justificando a configuração de uma área específica de conhecimento e práticas para sua proteção, bem como a ação tutelar do Estado. De acordo com a definição de Dominique Poulot (2009), o patrimônio histórico-cultural é conformado: “ao mesmo tempo, pela realidade física de seus objetos, pelo valor estético – e, na maioria das vezes, documental, além de ilustrativo, inclusive de reconhecimento sentimental – que lhes atribui o saber comum, enfim, por um estatuto específico. Este também dependente da reflexão erudita e de vontade política, ambos aspectos sancionados pelo senso comum. Dupla relação que lhe serve de suporte para uma representação da civilização, no cerne da interação complexa das sensibilidades relativas ao passado, de suas diversas apropriações e da construção das identidades. Para se impor, tal formulação teve de passar por um processo complexo, de longa duração, resultado de uma relação dialética entre conservação e destruição, no âmago da sucessão das formas ou dos estilos de heranças históricas que foram sendo adotados pelas sociedades ocidentais.” (POULOT, 2009:13)

Um verdadeiro culto ao patrimônio cultural conformou-se concomitante às rupturas e inovações engendradas pela modernidade (CHOAY, 2006). Desde então, inúmeras ações em vários níveis, pesquisas, eventos, criação de organizações em nível local, nacional e internacional, vêm sistematizando e atualizando a formulação de critérios científicos de intervenção, legislações pertinentes, metodologias, Cartas de princípios e documentos de referência para sua salvaguarda, desde a instituição do patrimônio cultural da humanidade, ultrapassou a hegemonia europeia verificada até a década de 1960.

No contexto da civilização greco-romana, quando o tesouro artístico do território grego surpreendeu a elite culta dos conquistadores, mesmo esse interesse despertado pelos valores estéticos das criações da Antiguidade não impediu a destruição de obras de arte. A começar pela depredação dos artefatos pelas forças armadas romanas, esse patrimônio foi espoliado em uma escala impressionante. O que permaneceu dessa época foi conservado por razões aleatórias e não por uma consciência do valor histórico ou artístico e consequente necessidade de sua preservação. Apesar do fascínio despertado pelo refinamento do estilístico, e riqueza dos materiais, muitas construções em ruínas foram reformadas e conservadas para serem reutilizadas, por razões meramente práticas e econômicas, longe de serem vistas como ‘monumentos históricos’.

Sob o domínio do cristianismo e a ideologia do despreendimento de bens materiais na sociedade da Idade Média, a Igreja Católica se torna a grande receptora e mantenedora de valiosas doações, compondo um imenso armazenamento de relíquias, usado inclusive para fortalecer alianças políticas e financiar guerras. No período medieval já se observava o interesse intelectual e artístico despertado pelos monumentos da Antiguidade, sobretudo no último quartel do século XIV, o que pode ser considerado como uma antecipação da experiência humanista do século XV e XVI, resultado de uma longa maturação. Contudo não se atribuía, por nenhum setor

dessa sociedade, um valor particular às coisas do passado a ponto de se buscar preservá-las em sua materialidade original.

Na estruturação antropocêntrica do período do Renascimento, ao mesmo tempo em que os literatos, poetas e filósofos chamavam a atenção ao mundo clássico através de estudos dos textos antigos gregos e latinos, os arquitetos, embora buscassem inspiração na Antiguidade para suas produções artísticas, foram indiferentes à pilhagem, à destruição ou descaracterização dos originais clássicos. A intensificação dos estudos de antiquários e de naturalistas voltados às antiguidades remeteu à progressiva desvalorização do testemunho oral e escrito, e à ascensão da representação iconográfica como suporte de memória. Por sua vez, o período entre os séculos XVII e o XVIII representou a cristalização da instituição museu, em seu caráter de função social e celebração da ciência e da historiografia oficiais. No contexto da então expansão mercantilista, as coleções servirão para ampliar o público alvo assistente, desde a abertura das coleções reais, bem como o Estado se dedicará à formação de mão de obra específica voltada para a conservação. Sobre este processo, muitos são os estudos que o identificam como um marco crucial para a especificidade semântica e conceitual do patrimônio cultural, no cenário das repercussões da Revolução Francesa e triunfo do Iluminismo, da conexão entre o saber e o acúmulo de conhecimento enciclopédico, da gradual consolidação da era industrial, da constituição da burguesia capitalista, e da formação das nações (CHOAY, 2006).

De acordo com Carlo Ceschi (1970), em fins do século XVIII o conceito de bem cultural já era teoricamente precisado, e através de ações do Estado e da Igreja a tutela das coisas de interesse artístico e histórico já eram direcionadas no entendimento do que seja patrimônio comum. Embora o termo patrimônio histórico ainda não fosse formulado explicitamente, havia indícios dessa ideia, assim como alguns instrumentos de proteção de bens culturais já eram institucionalizados juntamente com a criação dos museus, dos inventários e catalogações, com o objetivo da conservação material dos objetos antigos de valor artístico.

Ao longo do século XVIII observa-se a preocupação dominante com a ideia de herança cultural, com objetivos tanto de aperfeiçoar as artes e as ciências e dissipar a ignorância, quanto de despertar o espírito público. A despeito das pilhagens e vandalismos resultantes da fúria dos sans-culottes contra os símbolos do Antigo Regime, verifica-se nesse momento histórico a definição e consolidação de uma narrativa histórica a partir da musealização e da investigação de edificações, esculturas e outros objetos, agora, inclusive, das obras da Idade Média, estabelecendo a continuidade cronológica, enfatizando a noção de evolução histórica, no sentido preciso de progresso contínuo da humanidade. Simultaneamente à espontânea destruição de símbolos do despotismo, havia o interesse de outros setores em preservar obras de arte e monumentos históricos, a partir de medidas baixadas pelo novo poder instalado, desde os primeiros anos após os episódios da Revolução Francesa, em relação à proteção, armazenamento, ordenamento, inventário, registro e destino dos bens danificados.

O verdadeiro furor arqueológico também verificado nesse momento histórico, na Europa, também contribuiu para colocar em segundo plano a conservação iconográfica abstrata dos antiquários, em favor de uma nova postura de salvaguarda da materialidade própria dos objetos de arte e edifícios. Postura que se transformava gradualmente no aprofundamento da investigação científica e na conformação de uma nova área de conhecimento e interesse pelos artefatos de valor artístico. Tais fatos já continham o entendimento da importância da conservação das construções do passado, e não somente as clássicas, mas também as medievais; e não apenas em termos isolados, mas no sentido do patrimônio em seu caráter nacional (CESCHI, 1970). Contudo, a consolidação de fato do conceito de patrimônio cultural está associada ao contexto efervescente da Europa em meados do século XIX, das transformações decorrentes da revolução industrial e científica refletidas no modo do pensar e conceber as artes, que se disseminou no ambiente acadêmico e no gosto burguês em suas

conquistas como classe universal. No alvorecer da era industrial, a sensibilidade romântica e a exaltação dos valores afetivos descobriram nos monumentos do passado um novo campo de prazer, ressaltando o seu valor pictórico, e integrando o monumento histórico a um novo culto da arte.

Conforme ressalta Choay (2006), esse é o momento decisivo da consagração do conceito de patrimônio histórico, artístico e cultural, confluindo para a sua conformação como estatuto jurídico e desenvolvimento de normas e critérios científicos para sua conservação. Ao conceber um novo estatuto à Antiguidade, o século XIX desperta para a função cognitiva do patrimônio histórico e artístico, o que por sua vez também contribuiu para a transformação das intervenções de preservação em uma disciplina autônoma, consoante aos progressos da história da arte, e pesquisas no âmbito da estética.

O contexto de vanguarda nas grandes capitais europeias das primeiras décadas do século XX, especialmente conduzida pelo Movimento Modernista, e pelas novas técnicas da era industrial, também acabou influenciando na consagração do conceito de patrimônio cultural, bem como para as teorias e políticas de salvaguarda de bens culturais. Em sintonia com a mesma oposição modernista à paisagem desoladora e escurecida pela fumaça das cidades surgidas nos primórdios da industrialização, e os decorrentes problemas sociais, ao longo desse século muitos eventos correlatos foram revendo conceitos, produzindo e oficializando diretrizes e documentos de referência, envolvendo vários níveis de gestão e territórios.

Com a dramática repercussão da II Guerra Mundial, também a questão da memória coletiva e do patrimônio histórico e artístico viria a sofrer um duro golpe, em decorrência da devastação provocada pelos bombardeios aéreos em várias cidades europeias, que precisaram ser praticamente reconstruídas. Considera-se esse contexto do pós-guerra como outro marco do processo de consolidação e de abrangência mundial do conceito de patrimônio cultural, resultando também na criação de instituições nacionais e internacionais, (1) na realização de um número significativo de eventos para discussões afins e elaboração de recomendações específicas de preservação. Nas três décadas seguintes constata-se uma intensificação, em todo o mundo, nos termos da formulação e aprimoramento de teorias e legislações pertinentes, sistematização de práticas e projetos de intervenção de conservação e restauração de bens culturais, desta vez ampliando as ações para os âmbitos dos espaços construídos, dos sítios e centros históricos, incluindo a concepção da conservação integrada, buscando conciliar a diversas ações necessárias de proteção ao âmbito do desenvolvimento social. (2)

Especialmente a partir da década de 1980, aqui já em termos globais, verifica-se a articulação e uso do patrimônio cultural com a intensificação do turismo, quando governos do mundo inteiro passaram a explorar essa vertente, promovendo e controlando os chamados eventos da indústria cultural, inserindo agora a fruição do patrimônio histórico e cultural – o turismo da indústria cultural do mundo globalizado, passando também a ser associado à promoção de oportunidades de geração de renda para as populações atingidas.

Especialmente a partir da década de 1980 verifica-se a articulação e uso do patrimônio cultural com o boom do turismo, quando governos do mundo inteiro passaram a explorar essa vertente, promovendo e controlando os chamados eventos da indústria cultural, inserindo agora a fruição do patrimônio histórico e cultural – o turismo da indústria cultural do mundo globalizado, passando também a ser associado à promoção de oportunidades de geração de renda para as populações atingidas.

Na década de 1990, outra contribuição no sentido da continua ampliação desse conceito e estatuto jurídico partiu da Conferência Geral das Nações sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento – ECO-92 –, realizada no Rio de Janeiro, em 1992, a partir da qual se integrou

os âmbitos do desenvolvimento sustentável e da diversidade cultural às questões de proteção do patrimônio histórico e artístico. No bojo da discussão sobre as responsabilidades dos Estados, dos governos locais e das próprias comunidades, esse evento se propôs a acrescentar elementos para o possível estabelecimento da relação circular entre ‘assentamentos’ humanos/patrimônio, dimensão histórica/meio ambiente, e estes ao planejamento urbano e territorial.

Adentrando o século XXI, dentre tantos eventos relevantes, em nível local, nacional e internacional, destaca-se aqui a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, da UNESCO, em sua 32ª Assembleia Gera (2003), que institui a noção do patrimônio cultural intangível, associada mais diretamente à memória social, remetendo também à categoria da identidade, quais sejam expressões culturais, práticas de natureza ritual ou simbólica, técnicas e saberes desenvolvidos tradicionalmente por determinados grupos sociais e, em alguns casos, por indivíduos isoladamente, de reconhecido valor, pertencentes a diversos contextos sociais e populares. No mesmo sentido, em 2005 é firmada a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, em Assembleia da UNESCO, agregando textualmente à questão do patrimônio cultural da humanidade a importância do respeito ao pluralismo cultural entre os povos, como uma das condições na defesa da tolerância, da democracia, da justiça social, da paz e da segurança nos planos locais, nacionais e internacional. Esse documento ressalta a necessidade do envolvimento da sociedade civil, quanto às políticas públicas de salvaguarda da diversidade cultural, se referenciando explicitamente às recomendações da Declaração Universal dos Direitos Humanos.

A progressiva consolidação do patrimônio histórico-cultural, em termos de um campo de conhecimentos e de práticas de gestão, preservação, e difusão, pode, ou deve ser inserida em uma exploração crítica contemporânea sobre a indústria cultural, na chamada era da globalização. Podendo-se mesmo apontar para uma inflação patrimonial, (3) que, associada à lógica mercantil que a tudo atinge, apresenta sérias consequências para a própria preservação dos bens culturais. Quanto a essa possível explosão patrimonialista apontada por muitas análises, associada à discussão da obsolescência programada como uma das características fundamentais da experiência da modernidade sob o domínio do sistema do capital, cabe uma passagem de David Harvey em sua reflexão sobre a pós-modernidade: “Quanto maior a efemeridade, tanto maior a necessidade de descobrir, ou de produzir algum tipo de verdade eterna que nela possa residir. [...] O retorno do interesse por instituições básicas (como a família e a comunidade) e a busca de raízes históricas são indícios da procura de hábitos mais seguros e valores mais duradouros num mundo cambiante. [...] Fotografias, objetos específicos (como um piano, um relógio, uma cadeira) e eventos particulares (uma certa canção tocada ou cantada) se tornam o foco de uma lembrança contemplativa e, portanto, um gerador de um sentido de eu que está além da sobrecarga sensorial da cultura e da moda consumista. A casa se torna um museu privado que protege do furor da compressão do tempo-espaço.” (HARVEY, 2011: 263-264)

Nessa mesma linha de reflexão, Giulio C. Argan (1995) denuncia as contradições de uma época em que ao mesmo tempo em que decide criar leis e organizações competentes para a preservação das obras do passado, contém tantos elementos destrutivos em outros âmbitos da organização social, econômica e política, como, por exemplo, as duas grandes guerras mundiais, e a especulação imobiliária típica da urbanização norteada pelas necessidades da acumulação capitalista. Da mesma forma, no caso dos bens culturais móveis, tal aparato técnico e jurídico de proteção não impede fenômenos de degradação e espoliação.

Do ponto de vista da Teoria Crítica, e na ênfase aqui da cultura material, a institucionalização do patrimônio histórico e cultural se deu, tanto na realidade concreta da civilização moderna ocidental e da hegemonia política liberal-burguesa, quanto no contexto progressivo de

ordenamentos jurídicos formatados, de formas e tempos diferentes entre os países, segundo mecanismos específicos para a legitimação, aquisição, conservação, destinação e divulgação de obras, saberes e manifestações, chegando à sua inserção à lógica do capitalismo tardio e da indústria cultural na pós-modernidade.

3. Cultura e Pós-Modernidade

Tendo em vista o lugar das humanidades no pensamento acadêmico hegemônico que se configurou a partir da segunda metade do século XX, a presente abordagem adota como referencial a amplitude e a difusão adquiridas pelos termos pós-moderno, pós-modernismo, e pós-modernidade nas ciências sociais, no enfoque da sociologia da cultura. Sendo um marco considerado pela bibliografia pertinente a esse tema, o ensaio *As origens da pós-modernidade* (1999),⁽⁴⁾ de Perry Anderson, que identifica histórica e cronologicamente as fontes e as condições das quais resultou tal fenômeno, cujas controvérsias e problemas filosóficos, históricos e estéticos permanecem em discussão. De acordo com os estudos de Anderson inicia informando que o termo ‘pós-modernismo’ surge na América hispânica na década de 1930, com o propósito de caracterizar um novo estilo dentro do modernismo. Só vinte anos depois, o mesmo surge no mundo anglófono, mas como categoria de época e não como estilo. Por sua vez, em 1934, no oitavo volume de seu *Study of History*, Arnold Toynbee denominava “idade pós-moderna” se referindo à época iniciada pela guerra franco-prussiana, qualificando-a como uma era marcada pelo colapso do racionalismo e do éthos do Iluminismo. Após uma breve polêmica em relação à essa tese de Toynbee, o termo fica esquecido, reaparecendo na América do Norte, em 1951, com Charles Olson, cuja formação remonta o New Deal. Em seu manifesto, por ocasião da eleição de Eisenhower para presidente, o concluía com os termos “pós-moderno, pós-humanista, pós-histórico.” (OLSON, 1952 apud ANDERSON, 1999: 13)

Ao final da década 1950, o termo reaparece com C. Wright Mills e Irving Howe, agora usado como indicador da falência dos ideais modernos do liberalismo, e também do socialismo. Segundo Anderson (1999), a concepção das formas pós-modernas adquire uma versão pejorativa a partir de 1960, com Harry Levin, que, inspirado nas ideias de Toynbee, se serve do termo com o objetivo de descrever uma literatura que havia renunciado aos padrões rígidos do modernismo em favor de *uma nova cumplicidade entre o artista e a ideologia burguesa*. Partindo dessa hipótese, Anderson conclui que: “*Uma vez que o moderno – estético ou histórico – é sempre em princípio o que se deve chamar um presente absoluto, ele cria uma dificuldade peculiar para a definição de qualquer período posterior, que o converteria num passado relativo. Nesse sentido, o recurso a um simples prefixo denotando o que vem depois é virtualmente inerente ao próprio conceito, cuja recorrência se poderia esperar de antemão sempre que se fizesse sentir a necessidade ocasional de um marcador de diferença temporal. O uso nesse sentido do termo ‘pós-moderno’ sempre foi de importância circunstancial. Mas o desenvolvimento teórico é outra coisa.*” (ANDERSON, 1999: 20)

Tendo em vista a contextualização assinalada, o embate teórico sobre a pós-modernidade, inserido na caracterização da “crise de paradigmas”, também contempla a pressuposição de que a perspectiva racionalista, objetiva e historicista não seja suficiente para se apreender teoricamente a realidade, associada, inclusive, a uma profunda aversão a todo projeto que busque a emancipação humana pelo potencial de mobilização da razão e da ciência. Uma apreensão quase apocalíptica da pós-modernidade é muito comum, tanto no senso comum como na intelectualidade da cultura ocidental, acompanhada de uma rejeição às metanarrativas (5). Dentre as obras que proclamam a existência de um mundo “pós-histórico” desprovido de significado, bem como do desgaste da confiança em uma política universal de liberdade, suscetível de unir as vítimas das diferentes formas de opressão em uma luta comum, é preciso

ainda distinguir as teorias filosóficas desenvolvidas entre as décadas de 1959 e 1970, agrupadas sob o título de pós-estruturalismo, da apropriação que fez delas outros autores durante os anos 80, no sentido de se apoiar as teses do surgimento de uma nova era. Grosso modo, o pós-estruturalismo é caracterizado pela dissolução da linguagem em um jogo de intermináveis labirintos, pelo efêmero, pelo caos, no contexto originário da rebeldia e desilusão de 1968, e do pensamento desenvolvido por Roland Barthes, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard, Richard J. Bernstein, Richard Rorty, entre outros. Para os pós-estruturalistas, as teorias sociais não dariam mais conta de entender os novos fenômenos sociais da realidade social contemporânea.

Desde a década de 1980, o pós-modernismo tornou-se um tema obrigatório das discussões sobre estética e literatura nos Estados Unidos, sendo um ponto em comum a questão de que a ‘estratégia pós-moderna’ situar-se-ia na negação da lógica da identidade que iguala pensamento e ser, sujeito e objeto, bem como na correspondência entre verdades, entre razão e certeza, e uma definição de linguagem com equivalência constante a objetos. A retórica “desconstrutivista” afirma, pois, a incerteza e o arbitrário do autor. Em síntese, o projeto pós-moderno rejeita toda a diretriz teológica, ontológica e metafísica do pensamento filosófico tradicional, bem como, no plano epistemológico, as noções clássicas de verdade, objetividade, totalidade e sujeito, e, no plano político, as noções de ideologia, sociedade de classes, e do materialismo histórico.

Tendo como referência o conjunto das teorias mais representativas sobre o que seja a pós-modernidade, a presente análise se apropria da tese de que a mesma finda por atualizar a análise da Teoria Crítica sobre a especificidade histórica desse fenômeno, no mesmo sentido de que a compreensão da dimensão ideológica das análises dominantes que sublimam as contradições e relações sociais concretas recoloca em pauta, forçosamente, a problemática da emancipação humana. O que significa, também, não estar de acordo com a visão de mundo dominante nas várias formas da ideologia do mercado, mantendo a busca de contratendências à hegemonia do capital e às manifestações da reificação. De acordo com a perspectiva das categorias elementares da crítica da economia política, pode-se constatar que a discussão, necessariamente polêmica, sobre a produção cultural nos termos da polarização de hipóteses extremas até aqui assinaladas, ainda se encontra longe de um consenso. O contexto histórico contemporâneo que enfatiza a perda da esperança no triunfo das transformações revolucionárias passou a ser considerado como um marco em relação aos temas do pós-modernismo, identificados e debatidos desde a virada entre as décadas de 1970 e 1980. A esperança da revolução desapareceu, mas também não foi substituída por uma crença unânime sobre a positividade das virtudes da democracia neoliberal-burguesa.

A ideia originária da tradição racionalista do Iluminismo – de que o progresso é possível e necessário – está fundamentada na certeza de que o desenvolvimento da liberdade, do conhecimento, das artes, e da tecnologia, iria beneficiar a humanidade em seu conjunto. Mais de dois séculos depois, muitos estudos filósofos e sociológicos passaram a apontar as contradições e ambições utópicas do projeto filosófico e social iluminista, apontando para o que parece haver terminado em desastre e ceticismo. Tais ideias certamente influenciaram um modo diferente de pensar sobre o mundo moderno e seus problemas específicos, devendo-se ressaltar, por exemplo, que Friedrich Nietzsche não possa ser o único responsável por todas as visões perturbadoras dos filósofos pós-modernistas. Ou, ainda, que os filósofos pós-modernistas prefiram o Nietzsche anterior e cético que refutava a metafísica de filósofos como Kant e Hegel, ignorando o Nietzsche posterior, o visionário e dogmático que se tornaria. Ao mesmo tempo, a cultura pós-moderna mantém e aprofunda determinadas características conservadoras da teoria social conformada na economia política clássica inglesa. Abordagem a partir da qual é conhecida a separação entre as dimensões histórica e econômica.

Na qualidade de um dos representantes dessa reação intelectual europeia, Jean-François Lyotard passou a ser referência obrigatória das discussões acerca do pós-modernismo, quando se trata precisamente de seu sentido inserido na confluência entre a filosofia pós-estruturalista, a teoria da sociedade pós-industrial, (6) e a arte pós-moderna. Em *A condição pós-moderna* (1998), Lyotard define o pós-moderno em contraposição ao moderno, e decreta o colapso das grandes narrativas – em outros termos, o fim do projeto da Ilustração. Assim explicita categoricamente: “Na sociedade e na cultura contemporânea, sociedade pós-industrial, cultura pós-moderna, a questão da legitimação do saber coloca-se em outros termos. O grande relato perdeu sua credibilidade, seja qual for o modo de unificação que lhe é conferido: relato especulativo, relato de emancipação.” (LYOTARD, 1998: 69)

Hegel e Marx se encontram entre os principais teóricos das grandes narrativas que, segundo Lyotard (1998), não se limitam a legitimar discursos teóricos senão também instituições sociais. Assim, pode-se especular que: “que os dados do problema da legitimação do saber estejam hoje suficientemente desembaraçados para o nosso propósito. O recurso aos grandes relatos está excluído; não seria o caso, portanto, de recorrer nem à dialética do Espírito nem mesmo à emancipação da humanidade, para a validação do discurso científico pós-moderno. Mas como vimos, o “pequeno relato” continua a ser a forma por excelência usada pela invenção imaginativa, e antes de tudo pela ciência. Por outro lado, o princípio do consenso como critério de validação também parece insuficiente.” (LYOTARD, 1998: 111).

Em última análise, tal rejeição às grandes narrativas corresponde a um profundo ceticismo epistemológico, uma forma geral de pensamento que tem aversão às abstrações sociológicas, que desconsidera a teleologia e recusa a utopia. Esse abandono da crítica nas ciências sociais pelo pensamento pós-modernista, sob a alegação de que não há centralidade na história posto que o poder é disperso, finda por configurar-se em uma certa apologia do triunfo capitalista, do discurso do “fim da história” e do “fim das ideologias”.

A negação considerada por Lyotard (1998) como característica do pós-modernismo está claramente vinculada com o pluralismo, cujos signatários serão os pós-estruturalistas. A esta transformação do discurso teórico correspondem também a formas de arte que deixaram de buscar a coerência, a sistematização, e a integração a uma totalidade. A orientação principal desse argumento inclui a tese de que o pós-modernismo é uma tendência dentro do modernismo, caracterizada por sua disposição em celebrar a incapacidade de experimentar a realidade como uma totalidade ordenada e integrada, abandonando, portanto, a intenção de atribuir-lhe características estruturais.

Com respeito aos usos e ambiguidades da palavra modernidade e seu correlato no âmbito da estética – o modernismo –, inseridos na elaboração e na reconstrução das várias ideologias da modernidade, o presente artigo toma como referência as reflexões no âmbito da crítica cultural como se encontram em Fredric Jameson (2005), para quem o melhor significado semântico para modernidade está em sua associação dialética e histórica com o capitalismo. No contexto contemporâneo, os usos do termo moderno se incorporaram a uma batalha discursiva fundamental na chamada pós-modernidade, no mesmo contexto do paradigma do livre mercado, com a contrapartida mecanicista de que ser contra o livre mercado e ser retrógrado. Fredric Jameson (7) é um dos autores que defendem com ênfase a incoerência conceitual e filosófica desse “renascimento”, no entendimento de que justamente a atualidade da teoria crítica marxista não está em seu possível comprometimento com o paradigma básico do modernismo como supõem os pós-modernistas. Nesse âmbito, a cultura é concebida como um fenômeno histórico e social através dos tempos, concomitante às forças produtivas e às relações de poder, devendo ser estudada a partir do conceito hegeliano da imanência.

No mundo globalizado, os interesses de seus ideólogos hegemônicos voltam-se, inclusive, para a cultura, padronizando toda possível heterogeneidade a serviço dos desígnios do capital, que a tudo transforma em mercadoria. Daí a necessidade contemporânea de inserir na pauta de discussão teórica a questão de como a cultura dá forma às relações sociais em uma sociedade na qual se consegue sublimar a exploração e a violência necessárias para a integridade do mundo sob a égide da forma mercadoria e do sistema financeiro, do poder das corporações transnacionais, da fragmentação do sujeito pelo prazer serializado do consumo, e da ilusão de um eterno presente mesmo que dilacerado, comprometendo mesmo a própria noção de civilização.

Para grande parte dos teóricos do pós-modernismo e da pós-modernidade, o fim da modernidade significa o fim da dialética nos termos originais de Hegel. Para outra corrente – assim como em Jameson –, ao contrário, só a dialética traduz o que seja pós-modernidade. Na contramão das tendências do pensamento hegemônico, essa segunda concepção demonstra que o conteúdo econômico, social, político e ideológico do ambiente pós-moderno, e sua padronização associada às necessidades do capital em tempos do neoliberalismo, findam por abarcar, em suas próprias contradições, possibilidades de resistência. Em última análise, pretendendo reativar conexões entre arte e sociedade, conhecimento e crítica, história e consciência. Tal é a proposta de Jameson, em contraposição à sacralização e banalização dos produtos culturais dissociados de seus contextos de sócio-históricos, ao formalismo anti-histórico derivado da interpretação do método estruturalista, e ao ceticismo dos pós-estruturalistas em relação às metanarrativas.

O exercício teórico de Fredric Jameson (2006) busca contextualizar histórica e dialeticamente o pós-modernismo e a pós-modernidade no entendimento de que a cada estágio fundamental do capitalismo corresponde uma tecnologia particular e uma dominante cultural. Em lugar de se ater nostalgicamente às formas esgotadas do modernismo, sua análise, ao contrário, sugere que se deva explorar o potencial crítico e transformador inerente ao pós-modernismo. Concepção que se fundamenta na demonstração de que a cada estágio do modo de produção capitalista corresponda uma fase da produção cultural, a saber: o mercantil com a energia a vapor – o realismo; o monopolista com a eletricidade e os automóveis – o modernismo; e o multinacional com a energia nuclear e a informática – o pós-modernismo.

Localizando a crítica cultural no âmbito da representação da totalidade, trata-se de investigar a produção artística e cultural contemporânea inserida na conjuntura das pressões e limitações do sistema dominante, em sua fase do predomínio do capital financeiro e monopolista, que liquida com a autonomia do estético, bem como dificulta a capacidade crítica dos indivíduos, seja também no âmbito das expressões artísticas e culturais. Agora, desapareceram as fronteiras entre a produção de mercadorias e a vida cultural. Cultura é negócio, e todos os esforços em contrário ficam à margem. “O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo de turn over cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo. Tais necessidades econômicas são identificadas pelos vários tipos de apoio institucional, disponíveis para a arte mais nova, de fundações e bolsas até museus e outras formas de patrocínio.” (JAMESON, 2006: 30).

Enfim, no que concerne às transformações da sociedade ocidental contemporânea associadas ao processo de produção e reprodução capitalista, a articulação entre a teoria marxista e a pós-modernidade estabelecida por Jameson implica, necessariamente, na análise das transformações culturais. Ou seja, trata-se da indissociabilidade entre cultura e as contradições da nova ordem política, social e econômica mundial. A partir dessa apropriação, Jameson concebe o esgotamento da modernidade em suas possibilidades de forjar um sujeito autônomo,

na direção da intensificação da reificação na então denominada pós-modernidade, estabelecendo a distinção entre as esferas do econômico e do estético. Nesse sentido, a reificação presente na experiência social e cultural torna-se expressão da degradação do sujeito, cujo conteúdo de dominação no capitalismo se refere à própria universalidade da forma mercadoria. Uma perspectiva teórica que tem como premissa a não dissociação entre produção de cultura e produção da vida, sem a qual não é possível a implantação e a expansão de nenhum sistema econômico e social. A pós-modernidade representa, então, um novo momento histórico na medida em que se coloca como a lógica cultural de um novo estágio de dominação da forma social burguesa. Desde esse entendimento, Jameson concebe uma centralidade teórica à categoria modo de produção – aqui, no caso, do capitalismo tardio. (8) Pós-modernismo, aqui, se refere a um período histórico que redonda de um momento de ruptura característico do capitalismo mundial, ao qual corresponderão mudanças formais no campo da arte e da cultura, da sociedade da imagem e da propaganda, e não apenas do fim do alto modernismo ou uma questão de estilo.

Desde o entendimento da pós-modernidade em sua estreita articulação com a fase do capitalismo da financeirização da economia e do projeto neoliberal, que dissolve o âmbito da cultura na dimensão macroeconômica, a vertente epistemológica da qual faz parte Jameson (2002) busca apontar alternativas de superação de impasses colocados, com ênfase na necessária contra-hegemonia ao imperialismo econômico e cultural dominante, contra a desvalorização das diferenças locais, a massificação de todos os povos do planeta, a integração forçada em um sistema mundial, e ao poder nivelador da cultura de massa. Agora, a produção de mercadorias é em si mesma um fenômeno cultural, sob a mediação fundamental da propaganda, do poder e manipulação das mídias oligárquicas, dos investimentos libidinais para realçar os produtos, da indústria do entretenimento, da estetização da própria mercantilização. No âmbito da compreensão crítica sobre os aspectos destrutivos dessa standardização exacerbada no mundo, cujo objetivo supremo é a infinita acumulação do capital e concentração do poder, trata-se de se pensar e construir resistências humanistas.

4. O patrimônio cultural nas regressões do contemporâneo

Na perspectiva de uma interpretação global e conjuntural desde o ponto de vista da Teoria Crítica, e na especificidade dos estudos de Fredric Jamenson no âmbito das relações entre sociedade, cultura e política, esse artigo propõe uma reflexão sobre a função, as contradições, e as possibilidades do patrimônio cultural da humanidade, este inserido na caracterização anteriormente desenvolvida sobre a fase contemporânea da indústria cultural de massas. No âmbito das mediações possíveis entre memória social, cultura e a crítica da economia política, esta análise parte da inserção da questão do patrimônio cultural material no quadro do acirramento global contemporâneo da degradação social, econômica, ambiental, e ética. Processo este que reedita o termo que, talvez, mais caracterize a civilização moderna: crise.

No que se refere ao desenvolvimento histórico do modo de produção capitalista, especialmente em tempos de crise, o Estado tomou para si a missão de preservar, preferencialmente com recursos públicos, a dinâmica de expansão e acumulação do capital. Na dimensão global e geopolítica, tal é a lógica de configuração e triunfo do neoliberalismo a partir da década de 1970, como forma de recomposição do poder da classe burguesa e de recuperação dos níveis de legitimação e dominação do capital. Entre meados da década de 1970 e 1980 a produção atingida por uma crise de lucros se inseria na cultura ‘pós-industrial’, do consumismo sem precedentes, da massificação da tecnologia da informação, da terceirização de serviços, da financeirização da economia política, de uma maior e brutal concentração da riqueza, e de perdas cada vez maiores de direitos conquistados arduamente pelas classes trabalhadoras, desde o século XIX. A partir dos anos 1990, consolida-se mundialmente a separação entre

política social e política econômica, como parte central da estratégia ideológica de neutralizar a percepção dos efeitos sociais da nova fase do capitalismo, sustentada pela apologia do ‘Estado mínimo’, da ideia da autorregulação dos mercados, e da privatização de serviços públicos essenciais.

Nesse cenário de crise sistêmica do capitalismo, as resultantes ‘políticas de austeridade’ adotadas no Ocidente refletem a insistência das fórmulas da oligarquia financeira, sob os auspícios de enormes custos humanos e sociais disseminando instabilidade e desfechos dramáticos pelo mundo, contribuindo cada vez mais para a tradicional tríade: crise, incertezas e belicismo. No âmbito mais geral do direito internacional, trata-se da reedição de um terreno minado de oportunismos, arrogância e hipocrisia de alguns Estados e governos que se autoatribuem o “direito natural” de difundir, pela força, os parâmetros ocidentais dos “direitos humanos”. Pois, em tempos de crise é que se amplia a atuação e monopolização do aparato repressivo do Estado, característico da modernidade ocidental e da democracia liberal. Ainda no entendimento de que quanto maior é a dificuldade do capital se sustentar, maior a espoliação, expropriação de destruição de ativos e bens, estudos consideram a atual crise estrutural, resultante inequívoco dos desígnios do paradigma neoliberal, como ameaçadora das próprias bases da civilização, tal sua magnitude (BELLUZZO, 2013).

De um modo geral, também no âmbito das políticas públicas para a cultura, verifica-se a insistência, vitoriosa, em relacioná-la diretamente à regulação e interesses corporativos do capital financeiro e de empresas transnacionais. E, chegando à primeira década do século XXI, irrompe-se mais uma crise estrutural do capitalismo (2007-2008) que, a diferença das crises estruturais anteriores do sistema, agora afeta o epicentro do modelo de economia de mercado, em seu paradigma neoliberal da hegemonia do capital financeiro especulativo. (9)

No que concerne à estreita relação entre memória, sociedade e cultura, bem como ao reconhecimento da centralidade da cultura no desenvolvimento tanto econômico quanto humano, analisar os reflexos da presente crise mundial sobre esse âmbito passa, entre outros aspectos, pela questão do financiamento da cultura, na medida em que isso possa significar o esgotamento do modelo que busca a integração entre as práticas mercadológicas e as políticas públicas para a produção cultural. Por outro lado, o entendimento da abrangência antropológica da cultura, desde a preocupação crucial que a idade moderna lhe concedeu, de seu vínculo com o poder, e dos termos da alusão da cultura, também em crise, pode-se conjecturar que: “[...] *estamos presos, no momento, entre uma noção de cultura debilitantemente ampla e outra desconfortavelmente rígida, e que nossa necessidade mais urgente nessa área é ir além de ambas. [...] Sagaz e desencantado, o pós-modernismo opta pela cultura como conflito real em vez de como reconciliação imaginária. Nisso, obviamente, ele não é original; o marxismo, por exemplo, já o havia antecipado há muito. Mesmo assim, é difícil superestimar os efeitos escandalosos de contestar dessa forma a ideia tradicional de cultura. [...] Ninguém fica muito surpreendido quando a sociologia ou a economia se tornam políticas: espera-se que essas investigações inerentemente sociais levantem essas questões. Mas politizar a cultura pareceria destituí-la de sua própria identidade e, assim, destruí-la.*” (EAGLETON, 2003: 51-65)

As coisas produzidas pelos homens, do passado e do presente, encontram-se hoje tão ameaçadas pela infinita e irracional necessidade de exploração e acumulação do capital e sua decorrente degradação social, moral e ambiental, quanto já o são pela inexorável passagem do tempo, pela ignorância, pelas guerras, ou por desastres naturais. Portanto, é inconcebível a conservação e proteção dos bens culturais, assim como dos bens naturais e da própria espécie humana, sem o reconhecimento, a reflexão, e um posicionamento crítico sobre a historicidade e as contradições do modo capitalista de produção e reprodução social da existência material.

A metodologia do materialismo histórico-dialético, nas particularidades das mediações entre a sociologia cultural e a crítica da economia política, onde se insere a concepção de pós-modernidade em Fredric Jameson aqui apropriada, não só permite uma abordagem diferenciada sobre a invenção moderna do patrimônio cultural, como também dá subsídios para iluminar seu componente de resistência, se observado e usado efetivamente em seu potencial documental e cognitivo.

Ou seja, a função pedagógica contida nas coisas a partir dos valores adquiridos com o passar do tempo, representando um conhecimento acumulado, unindo gerações através da conservação de sua materialidade. Materialidade da infinidade de coisas produzidas pelo homem, que, para além de seu uso original, no movimento concreto da realidade sócio-histórica, encarna a função de suporte da memória individual e social, podendo também contribuir para o resgate do sentido mais geral de emancipação humana. Daí a importância e necessidade de se compreender e usar, efetivamente, os bens culturais em seu caráter público e como portadores de memória, história e conhecimento.

No âmbito de uma reflexão crítica sobre a cultura na então denominada pós-modernidade – aqui interpretada sob a influência do neoliberalismo nas últimas três décadas, expressão mais acabada da liberdade incondicional do capital, e do triunfo da lógica mercadológica mais do que nunca impregnada nas imagens e nos artefatos – torna-se possível a defesa da preservação do patrimônio cultural, este concebido em seu potencial de vinculação às lutas sociais por direitos universais, e da necessária relação entre ciência, tecnologia, arte e ética. Em última análise, o patrimônio cultural revestido de algum poder contra-hegemônico em relação à atual lógica dominante da verdade única e subordinação alienada à ordem do capital; à monopolização da indústria cultural; à mediocridade fomentada pelas atuais corporações midiáticas e sua capacidade de manter o consenso necessário à ideologia do capital; à liberdade ilimitada e amoral dos Estados imperialistas de produzir a guerra; ao sentimento dominante de fim das ilusões em meio ao avanço da barbárie e do ocaso da civilização ocidental; e à postura puramente nostálgica, contemplativa e empirista no trato das obras da cultura material do passado.

5. Considerações Finais

As teorias, a formulação normativa e jurídica, e as práticas de preservação que se consagraram em torno do conceito de patrimônio cultural, inclusive articuladas à Declaração dos Direitos Humanos, se reportam às condições materiais e imateriais das relações sociais de produção e de poder, de uma época historicamente determinada. Trata-se do contexto da formação dos paradigmas da ordem civilizatória no Ocidente, consoante à formação da sociedade sob a hegemonia liberal-burguesa e seus Estados, que forjou como objetivo supremo da civilização a ampliação infinita do processo de produção, consumo e acumulação do capital, reconciliando suas contradições em torno de valores universais. A essência da sociabilidade burguesa elevada à essência universal do ser humano, e a história concebida, ideologicamente, como insuperável, a despeito de suas contradições sublimadas com as condições naturais e eternas.

Na trilha do pacto humanista que fez parte do frágil encontro entre capitalismo e democracia liberal no século XX, e no entendimento da história humana como um complexo processo de autoconstrução social e cultural, um aspecto que se coloca como de crucial importância diz respeito à construção de um instrumental teórico para nortear uma práxis transformadora, a qual se defende aqui, deve contemplar políticas públicas de preservação do patrimônio cultural. O patrimônio cultural da humanidade compreendido não apenas como reverência e contemplação do passado, na construção e uso da memória como um jogo aleatório de

significantes, mas, sobretudo, como um dos recursos estratégicos na direção de uma sociedade verdadeiramente livre, fraterna, e justa.

Assim como ocorreu pela transmissão oral, e depois pela escrita, os artefatos e os espaços construídos pelos homens, ou seja, a cultura material, também contém e podem transmitir a memória coletiva. Por sua vez, a invenção do conceito de patrimônio cultural, bem como as respectivas teorias e as práticas científicas para sua preservação, se inseridas nos movimentos de crítica e de luta contra o sistema do capital, pode significar a sua melhor definição: a possibilidade de seu uso para aquisição e construção verdadeiramente socializada do conhecimento. Tal inserção na sociabilidade contemporânea, onde a arte e a cultura se tornaram mais um ativo do capital financeiro, torna-se resistência. No caso específico aqui explorado, do uso da cultura material como fonte documental, no sentido de fomentar o pensamento crítico, trata-se *“de encontrar a autêntica realidade do homem concreto por trás da realidade reificada da cultura dominante, de desvendar o autêntico objeto histórico sob as estratificações das convenções fixadas.”* (KOSIK, 2002: 25).

A despeito dos considerados avanços teóricos e normativos assinalados, e da consagração do conceito de patrimônio histórico e cultural da humanidade a partir do século XIX, pode-se tecer reflexões sobre os desafios e justificativas ainda existentes para sua preservação, face às contradições e o caráter destrutivo inerente a um determinado sistema social, econômico e político dominante, chegando a níveis catastróficos adentrando o século XXI. Nessa linha de análise crítica, convergindo para uma análise na contemporaneidade, outro aspecto diz respeito à memória coletiva contida na cultura material, compreendida, inclusive, como uma questão de poder. Posto que o poder sobre o passado, no presente, pressupõe as possibilidades para o futuro – o saber como o limite do ser. Hoje, na era do controle infinito dos algoritmos na tecnologia da informática, cuja apropriação ainda não é efetivamente universalizada, registros intelectuais da humanidade podem ser manipulados, ou apagados, em questão de segundos. Contexto que está a acrescentar novos desafios ao patrimônio cultural e natural acumulado da humanidade, na ênfase de sua dimensão cognitiva, multidisciplinar, e essencialmente democrática, portadora de saberes a serem transmitidos entre gerações – a memória e a cultura como direitos fundamentais do cidadão.

A tese fundamental aqui defendida pressupõe que a atualidade da teoria crítica marxista, e a respectiva metodologia do materialismo histórico e dialético utilizada para uma investigação no âmbito da sociologia da cultura, abstraída de dogmatismos e interpretações equivocadas, não apenas permite uma compreensão original sobre a invenção do conceito e estatuto jurídico do patrimônio cultural, como também aponta para seu potencial de transgressão ao potencial destrutivo característico do modo de produção capitalista, especialmente na emergência atual colocada pelas condições objetivas de crise promovida pelo neoliberalismo e pelo domínio predatório do capital financeiro. Trata-se de conceber o patrimônio histórico-cultural da humanidade como um dos recursos possíveis a serem utilizados pelos respectivos atores sociais em contexto, no sentido do resgate do que seja verdadeiramente de domínio público, democrático e ético, e para a construção de projetos de futuro na contramão da veiculação pela ideologia conservadora dominante de que não há alternativas. Em síntese, a proposta de reinterpretação dos conceitos e critérios para ações de preservação do patrimônio cultural – na ênfase de seu potencial como fonte de conhecimento –, inserida nos termos da contribuição da ontologia do ser social frente aos graves impasses contemporâneos, em conformidade a uma defesa radicalmente humanista, conduz à defesa e à busca de estratégias para uma vida mais digna em sociedade, que esteja necessariamente interligada ao respeito, e ao uso racional, dos bens comuns da natureza, da ciência e da cultura.

NOTAS

(1) Tal processo foi reforçado pela então criada Organização das Nações Unidas (ONU), e logo em seguida a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e a Cultura (UNESCO), em 16 de novembro de 1945, com sede em Paris, que desde então promove sua Conferência Geral a cada dois anos; o Conselho Internacional de Museus (ICOM), criado em 1946 com status consultivo no Conselho Econômico e Social da ONU, mantendo relações formais com a UNESCO, também sediada em Paris; o International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM) criado pela UNESCO em 1956, sediada em Roma desde 1959; e o Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS), criado em 1964, durante o II Congresso Internacional de Arquitetos, em Veneza.

(2) Em 1972 foi instituído o *Comitê do Patrimônio Mundial*, inicialmente composto por quinze Estados Membros eleitos em sessões ordinárias da Conferência Geral da *Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura* (UNESCO). Com base em inventários apresentados pelos Estados Membros, esse Comitê organiza, publica e divulga periodicamente, na *Lista do Patrimônio Mundial*, uma relação dos bens do patrimônio cultural e natural considerados de ‘valor universal excepcional’, de acordo com princípios e critérios pré-estabelecidos. Considerada um marco, a 17ª sessão da UNESCO, realizada em Paris em 16 de novembro de 1972, que através do documento *Convenção sobre a Salvaguarda do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural*, definiu as responsabilidades de cada Estado Membro nessa matéria.

(3) Quanto a abordagens sobre um provável excesso de “empreendimentos” envolvendo os bens culturais a partir do século XX, ver Dominique Poulot. *Le patrimoine et les aventures de la modernité*. In: Poulot, D. (Org.). - *Patrimoine et Modernité*. Paris: Harmattan, p.7-67.

(4) Texto resultante da Introdução que Anderson fora convidado a produzir para a coletânea de ensaios de Fredric Jameson. - *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern: 1983-1998*. Verso, 1998.

(5) A permanente expectativa de catástrofes sócio-históricas ou bélicas foi uma das características predominantes dos países do Ocidente durante grande parte deste século XX, em especial desde Auschwitz e Hiroshima. Percepção esta que, adentrando o século XXI, foi reforçada pelo episódio do atentado às Torres Gêmeas, em 11 de setembro de 2001, fato tornado álibi para os intentos do imperialismo norte-americano e sua indústria da guerra, sob o discurso do “antiterrorismo”.

(6) A teoria da sociedade *pós-industrial*, desenvolvida por sociólogos como Daniel Bell e Alain Touraine, dentre outros, oferece uma versão das presumidas transformações sofridas pelas sociedades ocidentais no transcurso do último quartel do século XX. Segundo esta corrente, o mundo desenvolvido se encontra em uma etapa de transição de uma economia baseada na produção industrial massiva para uma economia onde a investigação teórica sistemática se constitui no motor de crescimento – uma transformação de incalculáveis consequências sociais, políticas e culturais. Daniel Bell aborda sobre o uso e difusão do prefixo “pós” – pós-capitalismo, pós-industrial, pós-mercantil, etc. –, advertindo sobre um acentuado sentimento de “fim” entre os intelectuais do Ocidente.

(7) Crítico literário e marxista, quando jovem graduado já se inteirava dos primeiros passos do chamado *estruturalismo* – meados 1950 –, quando foi se afastando das tendências dos círculos acadêmicos anglo-americanos (o empirismo, o positivismo, o formalismo, o pragmatismo). Desde seus primeiros estudos sobre Sartre, e sua aproximação com a *Nova Esquerda* e com os movimentos pacifistas, o aproximou da teoria marxista, alinhando-se às obras de Lukács, Bloch, Adorno, Benjamin, Marcuse, os quais representaram uma quebra com a ortodoxia do marxismo-

leninismo. A partir da década de 1970, os estudos de Jameson estiveram centrados na crítica à teoria estruturalista.

(8) A crítica de Jameson à ruptura com o pensamento dialético, empreendida pelo pós-modernismo, se inicia objetivando focar a natureza ideológica da fase contemporânea do desenvolvimento do capitalismo, em conformidade às definições de Ernest Mandel, e posteriormente associando-a à crítica sobre a indústria cultural. De acordo com Mandel, economista marxista, em sua publicação de 1972, resultante de sua tese “O capitalismo tardio: uma tentativa de explicação marxista” (*Der Spatkapitalismus – Versuch einer marxistischen Erklärung*), seriam três as fases capitalismo, cada um marcando uma expansão dialética em relação ao anterior: o de mercado, da Revolução Industrial, de 1700 a 1850; o monopolista, até 1960, quando se dá o esgotamento do *boom* da reconstrução pós-guerra; e o capitalismo tardio, da expansão das grandes corporações multinacionais, da globalização dos mercados, do consumo de massas, e da intensificação dos fluxos internacionais do capital, do projeto neoliberal. Cf. Ernest Mandel. - **O Capitalismo Tardio**. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1985. Destaca-se que a compreensão da pós-modernidade como lógica cultural do capitalismo tardio em Jameson não está colocada nos mesmos parâmetros da utilização de tal expressão por expoentes da Escola de Frankfurt, bem como no sentido empregado por Habermas. Para os teóricos da Escola de Frankfurt do início dos anos 1940, o uso da noção de *capitalismo tardio*, em suas críticas à modernidade, refere-se às mudanças marcadas por um grande avanço das forças produtivas, do papel do estado na regulação da economia e o surgimento da cultura de massas. E, inclusive, no momento em que o fascismo e o stalinismo se configuravam como expressões históricas de um controle burocrático da economia, extrapolando também para a esfera cultural.

(9) Considera-se esta a quarta das crises estruturais configuradas na história das crises do capitalismo desde o final do século XIX: de 1890; de 1929; de 1970; e esta de 2007/2008. A explicação do neoliberalismo por via da “crise fiscal”, bem como pela inflação, costuma partir de poderosos setores afinados com os interesses do capital. Apesar das peculiaridades e transformações em relação ao caráter e função do Estado, desde o século XIX, os aspectos financeiros da crise atual encontram-se longamente expostos nas análises do “capital fictício”, no volume II de *O Capital*. Sobre estes dados e enfoque de análise, bem com a necessidade de se repensar a macroeconomia, ver David Harvey. - *O enigma do capital: e as crises do capitalismo*. Tradução: João Alexandre Peschanski. São Paulo: Editorial Boitempo, 2011.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, P. - **As origens da Pós-Modernidade**. Tradução: Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

ARGAN, G. C. - **Arte e Crítica da Arte**. Tradução: Helena Gubernatis. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

BALLART, J. - **El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso**. Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 2010.

BAUDRILLARD, J. - **O Sistema dos Objetos**. Tradução: Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BELLUZZO, L. G. - **O capital e suas metáforas**. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.

CESCHI, C. - **Teoria e Storia del Restauro**. Roma: Mario Bulzoni Editore, 1970.



CHOAY, F. - **A alegoria do patrimônio**. Tradução: Luciano Vieira Machado. São Paulo: UNESP, 2006.

EAGLETON, T. - **A ideia de cultura**. Tradução: Sandra Castello Branco. São Paulo: UNESP, 2003.

HARVEY, D. - **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Tradução: Adail Ubirajara Sobral; Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

JAMESON, F. - **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução: Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Editora Ática, 2006.

JAMESON, F. - **Modernidade Singular: ensaio sobre a ontologia do presente**. Tradução: Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JAMESON, F. - **A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização**. Tradução: Maria Elisa Cevasco e Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

LOWENTHAL, D. - Como conhecemos o passado. In: **Projeto História: trabalhos da memória**. Tradução: Lúcia Haddad. São Paulo: PUC-SP, (17), nov.1998, pp. 63-201.

LYOTARD, J. F. - **A Condição Pós-Moderna**. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1998.

POULOT, D. - **Uma história do patrimônio no Ocidente**. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

KOSIK, K. - **Dialética do Concreto**. Tradução: Célia Neves; Alderico Toríbio. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

EVOLUÇÃO DO PATRIMÓNIO DAS BIBLIOTECAS UNIVERSITÁRIAS ANGOLANAS

Teresa Almeida Patatas

Professora e Chefe de Biblioteca da Escola Superior Politécnica do Namibe,
pertencente à Universidade Mandume ya Ndemufayo, Angola;

Teresapatatas.angola@gmail.com



Evolução do Património das Bibliotecas Universitárias Angolanas

Teresa Almeida Patatas

Historial do artigo:

Recebido a 02 de maio de 2017

Revisto a 20 de maio de 2017

Aceite a 25 de maio de 2017

RESUMO

As bibliotecas universitárias estão estritamente interligadas ao nível de sucesso do cumprimento das missões e objectivos das instituições da qual fazem parte. Este sucesso depende muito da qualidade do acervo bibliográfico e documental das mesmas, que é considerado património institucional. Angola, uma ex-colónia portuguesa e país pós-conflito, tem a evolução patrimonial das suas bibliotecas universitárias ligada à história do Ensino Superior no território. Este artigo tem como objetivo mostrar essa evolução, nos diferentes períodos históricos, e especifica um caso positivo. Este, de uma biblioteca no litoral sul do país, pertencente à Escola Superior Politécnica do Namibe, actualmente denominada “António Didalelwa”, que serve à colectividade institucional e à comunidade provincial. A pesquisa, dificultada pela limitação de fontes bibliográficas e documentais nesta temática, revela que as bibliotecas universitárias em Angola têm um percurso de carências de qualidade e quantidade patrimonial, devido a factores exógenos e endógenos. Contudo, enfrentam os obstáculos com os recursos disponíveis e procuram servir e apoiar as suas instituições e comunidades.

Palavras-Chave: Biblioteca universitária; Angola; Ensino Superior; Património; e, Acervo.

ABSTRACT

University libraries are closely interconnected to the successful accomplishment of the missions and objectives set by the institutions of which they are a part of. This success is strongly dependent on the quality of the bibliographic and documentary collection of these libraries, which is considered to be institutional patrimony. The patrimonial evolution of Angolan university libraries is deeply connected to the history of Higher Education in this territory, as a former Portuguese colony and a post-conflict country. This article aims to display that evolution throughout the different historical periods while showcasing a positive case. This case is a library located in the southern coast of the country belonging to the Escola Superior Politécnica do Namibe (ESPtN), currently known as António Didalelwa, which serves the institutional collectivity and provincial community. This research, which was hindered by the limited bibliographic and documentary sources on this theme, reveals that the university libraries in Angola have a history of both low patrimonial quality and quantity, due to exogenous and

endogenous factors. However, they face these obstacles with the available resources, and seek to serve and support their institutions and communities.

Keywords: University library; Angola; Higher Education; Patrimony; and, Collection.

1. Nota Introdutória

As bibliotecas universitárias são fundamentais para o apoio científico, técnico, académico e pedagógico das instituições onde estão inseridas, das quais fazem parte de um modo ativo. Funcionam, também, como indicador do desenvolvimento científico e académico das universidades e são um importante contributo para o progresso científico e sociocultural da comunidade que as integram.

O acervo bibliográfico e documental destas bibliotecas faz parte do património institucional. A qualidade deste património é determinada por diversos factores, sendo os mais analisados: atualidade, utilidade e diversidade do seu conteúdo, a quantidade face à demanda, a satisfação dos utilizadores e o grau de cumprimento dos seus propósitos, especialmente na área de investigação científica, suporte bibliográfico e ensino.

A aquisição e evolução deste património dependem de factores exógenos e endógenos à universidade, como por exemplo: as políticas e os orçamentos para o setor, e a prioridade estipulada por cada instituição à área, entre outros.

Em Angola, as evoluções e retrocessos patrimoniais das bibliotecas universitárias estão intimamente ligados à história do Ensino Superior no território e esta, por sua vez, à história do país, numa forte conjugação de causa-efeito.

Este artigo tem como objetivo mostrar a evolução das bibliotecas universitárias angolanas e do seu património. Especifica-se o caso de uma, a pertencente à Escola Superior Politécnica do Namibe, localizada na região litoral sul do país. Esta foi selecionada por ser um exemplo de evolução positiva, apesar dos obstáculos enfrentados.

Para a concretização deste objetivo fez-se uma pesquisa bibliográfica na área, que devido à escassez das fontes foi complementada com uma pesquisa documental. Ambas limitadas, como consequência do percurso histórico do país. O artigo divide-se em duas partes, sendo a primeira mais generalizada e a segunda a especificação do caso mencionado.

2. A Biblioteca Universitária

Desde os primórdios da universidade que a biblioteca é um auxiliar essencial para a realização dos objetivos universitários:

“Desde os mais remotos tempos a universidade e a biblioteca, trabalhando na mais íntima reciprocidade, têm desempenhado a importantíssima função de preservar e disseminar o

conhecimento. Desde os tijolos da Babilónia e os rolos de papiro da Biblioteca de Alexandria aos [...] nossos dias, vemos uma longa estrada de trabalho, esforço e pesquisa.” (PRADO, 2000: 13)

O objetivo geral da biblioteca universitária é “facilitar o acesso e o uso das fontes de informações, que representam a base do ensino e da pesquisa” (PRADO, 2000: 14) assim como da extensão universitária. Para além de ser um apoio à pesquisa, ensino e divulgação de informação, deve incluir também a vertente do lazer. Estas são algumas razões para a biblioteca “não poder ser um agente neutro, passivo” (PRADO, 2000: 15), complementando esta ideia afirma-se que “a Biblioteca Universitária não constitui parte passiva de todo o processo académico nem, tão pouco, tem como objectivo único fornecer a documentação necessária ao cabal conhecimento dos programas [...] na universidade.” (LEITE, 1996: 259)

A biblioteca universitária já não é só considerada como uma mera depositária do conhecimento, especialmente científico, adquirido pelos nossos antecessores, mas é cada vez mais vista como basilar para a transmissão de conhecimentos, que estão no seu acervo, aos diferentes grupos que a procuram. Assim “como parte integrante da comunidade académica, a Biblioteca deve desempenhar um papel activo e preponderante no apoio às componentes científica, técnica e pedagógica, respondendo de forma dinâmica às solicitações dos seus utilizadores.” (LEITE, 1996: 259)

Existem factores que influenciam negativamente o funcionamento destas bibliotecas, nomeadamente “a inadaptação de instalações, a ausência de políticas consistentes de aquisição de bibliografia [...] a insuficiência de recursos humanos e materiais” (LEITE, 1996: 259-260). A actuação da biblioteca depende de factores exógenos criados pelas políticas nacionais, em relação ao ensino superior e de factores endógenos impostos pela universidade onde está incluída.

1.1. A Biblioteca Universitária na Colónia de Angola

O surgimento da biblioteca universitária em Angola está, naturalmente, associado ao início da universidade nesta ex-colónia portuguesa, por isso se apresenta uma súmula história desse percurso.

Até aos anos 60 não havia Ensino Superior em Angola. Consequentemente quem pretendesse avançar para esse nível de estudos teria que deslocar-se para fora desta colónia portuguesa, principalmente para a metrópole, para as cidades de Coimbra, Porto e Lisboa. Devido aos custos elevados que implicava essa deslocação, eram apenas os mais abastados ou financiados por entidades religiosas, que podiam realizar esse intento.

O histórico confronto de 1961 cria uma conjuntura de instabilidade. Portugal vive um momento complexo devido a uma série de factores sociopolíticos. A ideia de libertação nacional angolana era inadmissível para Portugal, consequentemente:

“Depois das bem-sucedidas operações de luta contra a insurreição de 1961, as forças de ordem portuguesa concentraram-se na determinação de medidas protectoras das áreas económicas importantes no Norte de Angola, para assim garantir a segurança da capital e criar um clima favorável à aceleração do desenvolvimento socioeconómico”. (WAALS, 2011: s.p.)

Neste contexto transtornado brota o Plano Deslandes, “concebido pelo então secretário provincial da educação de Angola, Amadeu Castilho Soares, e aprovado pelo governador de Angola, General Venâncio Deslandes, através do decreto-lei nº 44530, de 1962” (NETO, 2014: 173), com a moção da urgente implementação da universidade em Angola, almejando a autonomia intelectual desta colónia e a formação de profissionais julgados indispensáveis para o desenvolvimento territorial.

O Plano Deslandes tinha também como fundamento o fato das universidades portuguesas não se revelarem eficientes, para, em tempo útil, prover os quadros que Angola carecia com vista ao seu progresso socioeconómico, nomeadamente para o combate à pobreza e ao subdesenvolvimento vigente.

Decorrendo desta decisão política, fez-se a assinatura do Decreto-Lei nº 44530 a 21 de agosto de 1962, do qual surgiu o Ensino Superior em Angola com os Estudos Gerais Universitários com dupla tutela: do Ministério do Ultramar e do Ministério da Educação.

Os Estudos Gerais Universitários eram agregados à Universidade Portuguesa e tinham os cursos estipulados pelo Decreto-Lei 45180, de 5 de Agosto de 1963. Estes estavam concentrados em Luanda, mas havia uma extensão de cursos em Nova Lisboa e Sá da Bandeira (actualmente denominadas Huambo e o Lubango respectivamente). Os dois anos iniciais eram efectuados em Angola, mas os cursos tinham que ser terminados na metrópole.

Numa exposição de Veiga Simão (em TEODORO, 2002: 82) é proferido que “para se ser licenciado português era preciso vir a Coimbra, Lisboa ou Porto. Portanto, completar os cursos na Metrópole era sinal de manutenção, por via meramente impositiva e administrativa, dum portuguêsismo.” Pois, adejava o receio que a educação das elites coloniais gerasse a intenção de independência das suas colónias.

CARVALHO (2012: 52) enfatiza que “no período colonial, o acesso ao ensino superior destinava-se somente a quem integrava as camadas superiores da hierarquia social, [...] nos primeiros anos de implantação em Angola, era difícil que alguém pertencente às camadas médias da hierarquia social tivesse [este] acesso.”

Havia críticas ao Plano Deslandes oriundas de Lisboa e Luanda (SANTOS, 1998: s.p.): “Em Lisboa dizia-se que as medidas tomadas eram anticonstitucionais, pois o Governo de Luanda usurpara atribuições que se dizia pertencerem ao Governo Central”. Sobre o do acesso limitado a crítica vinha de Luanda: “havia quem o acusasse de procurar difundir o ensino superior, que beneficia apenas um grupo reduzido da população”. As críticas estendiam-se também a outros fatores: “reconheceram-se defeitos graves na estrutura dos centros de estudos universitários de Angola, uns de carácter teórico e outros no aspecto prático” (id.).

Há pouca informação sobre a quantidade de bibliotecas nesses cursos, mas SANTOS (1998: s.p.) aponta a pelo menos uma quando comenta o seguinte:

“Em 31 de Março de 1966, foi criado no Instituto de Investigação Médica de Angola o Centro de Documentação e Informação Médicas, integrando a **biblioteca** [negrito adicionado], o museu, o gabinete de fotografia, desenho e som, de forma a prestar apoio aos facultativos que precisassem de recorrer a estes serviços.”

A lacuna informativa não permite também saber sobre a qualidade do serviço ou acervo bibliotecário existente nessa época histórica, nem mesmo, após a mudança de designação dos Estudos Gerais Universitários para Universidade de Luanda a 23 de dezembro de 1968. Contudo sabe-se de estágios e formação nessa área realizados em 1973, dois anos antes da independência de Angola, que leva a inferir a preocupação com esses serviços:

“Em 29 de Maio de 1973, foi lavrado um despacho comum dos dois ministros, Educação Nacional e Ultramar, publicado no Boletim Oficial de Angola em 18 de Julho, pelo qual foram criados estágios de habilitação especialmente destinados ao pessoal técnico das **bibliotecas universitárias de Luanda** [negrito acrescentado] e Lourenço Marques. Seriam ministrados cursos paralelos relativos aos seguintes temas: Administração de bibliotecas; Catalogação; Classificação bibliográfica.” (SANTOS, 1998, s.p.)

Nos dois anos seguintes, a conjuntura política proporcionou um ambiente, que impossibilitava um desenvolvimento notório em qualquer área, particularmente a universidade e seus serviços, incluindo os bibliotecários.

1.2. A Biblioteca Universitária numa Angola Independente

Angola torna-se independente em 1975. Contudo, após o término do colonialismo rompeu uma guerra civil que findou em 2002. A guerra, assim como outra violência civil, “têm profundas consequências directas nos sistemas educativos.” (PANCHAUD, 2008: 10).

Em Angola, a guerra civil dificultou imensamente o desenvolvimento pretendido para a educação formal e impossibilitou os objectivos nacionais para qualquer nível de ensino. As bibliotecas, como fonte de apoio educativo, não foram poupadas das consequências nefastas de uma longa guerra: a destruição, a pilhagem, e os danos nos edifícios e nos acervos bibliográficos e documentais. Tudo isto implicou um decréscimo abissal na qualidade dos serviços bibliotecários e na quantidade de material disponível para os mesmos.

Notadamente ao nível do Ensino Superior, na altura da independência nacional, houve uma enorme baixa de quadros com a saída elevada de professores, tendo como consequência graves défices de recursos humanos, obrigando, por exemplo, ao fecho de cursos. A forte redução quantitativa foi também bem notória nos discentes universitários. CARVALHO (2012: 53) indica que “com o processo de descolonização, o número de estudantes diminuiu para 1.109, em 1977 há a diminuição drástica de 73,4%”.

Portanto, a Universidade de Luanda sofreu todo um processo de descida quantitativa aliada à consequente baixa qualitativa. Nesse cenário passa para a nova designação de «Universidade de Angola», a 28 de setembro de 1976 e posteriormente, a 24 de janeiro de 1985, para «Universidade Agostinho Neto».

Em 1995, as bibliotecas das faculdades da Universidade Agostinho Neto passaram por um diagnóstico, realizado pela Universidade do Porto, cujos principais resultados revelam que, apesar da boa qualidade do trabalho dos funcionários, as dificuldades do país em guerra civil levaram:

“À quase completa estagnação das bibliotecas, consequência inevitável da falta de investimentos nesta área. A ausência de recursos financeiros, a insuficiência de recursos humanos, a falta de formação profissional, a não dignificação das carreiras profissionais, a falta de comunicação entre as diversas unidades documentais.” (LEITE, 1996: 261).

Semelhantemente, ficou provado que, salvo raras exceções, as instalações, equipamentos e mobiliários eram inadequados para um bom funcionamento dos serviços bibliotecários, grande parte dos fundos documentais estava desactualizada e sem políticas de aquisição de material

mais modernizado. Após o processo de recolha, análise de dados empíricos e apresentação de resultados, os funcionários bibliotecários passaram por uma formação especializada na área.

1.3. A Biblioteca Universitária Após a Paz

Após um longo conflito civil, a aguardada paz surge em 2002. Em decorrência deste evento, principia um crescimento notável em todas as áreas nacionais, incluindo no sistema educativo. A necessidade de quadros superiores para impulsionar o desenvolvimento faz eclodir o ensino superior. O GOVERNO DA REPÚBLICA DE ANGOLA (2012:37) declara que se deu uma “rápida progressão da oferta de ensino superior, público e privado.” LANGA (2013: 54) comenta que “a educação cresceu mais de 50% desde 2002”.

Foi aprovada pelo Conselho de Ministros, na Resolução nº4/07, de 02 de fevereiro, a implementação de Instituição de Ensino Superior de modo gradual. Em sua observância foram sendo criadas universidades públicas de âmbito provincial. De acordo com o DECRETO Nº7/09 de 12 de maio, a rede de ensino superior foi reorganizada e foram criados outros estabelecimentos com o propósito da sua adaptação “aos objectivos estratégicos de desenvolvimento económico, social e cultural do País, em conformidade com os programas do Governo” (p. 1855).

A Universidade Agostinho Neto foi a única universidade pública até 2009, houve universidades privadas que foram surgindo mas, infelizmente, não foi possível obter qualquer tipo de informação sobre as suas bibliotecas.

Em 2009, ano do redimensionamento da única universidade pública, é definido o subsistema do Ensino Superior em Angola, no DECRETO Nº 90/09 de 15 de dezembro, artigo 3º:

“É o conjunto de órgãos, instituições, disposições e recursos que visam a formação de quadros de alto nível para os diferentes ramos de actividade económica e social do País, assegurando-lhes uma sólida preparação científica, técnica, cultural e humana, bem como a promoção da investigação científica e a prestação de serviços à comunidade” (2009: 3952).

Com o crescimento exponencial deste nível de ensino dá-se um aumento relevante de professores e alunos, por exemplo, o ritmo de crescimento ao ano de professores foi de 26,7% e de alunos de 30,7% até 2011 (CARVALHO, 2012). Apesar deste crescimento o número de Instituições de Ensino Superior é insuficiente para satisfazer a procura.

Há lacunas informativas sobre as bibliotecas universitárias pós- paz, mas, de alguns trechos de documentos e notícias, pode-se deduzir a necessidade quantitativa e qualitativa destas:

1. O MINISTÉRIO DO PLANEAMENTO E DO DESENVOLVIMENTO TERRITORIAL (2012:213) destaca como fraqueza, designada «crítica», do ensino superior: a “Escassez de recursos [...] materiais (infra-estruturas físicas, laboratórios, oficinas, equipamentos, **bibliotecas** [negrito adicionado]).”
2. Em 2014, em Luanda, aquando da realização de um fórum sobre as bibliotecas universitárias, Maria Augusto Martins, Secretária de Estado do Ensino Superior para Inovação, admitiu a necessidade destas bibliotecas serem organizadas e desenvolvidas visando um ensino nacional de qualidade. Frisou-se que “ sem uma biblioteca boa não há investigação nem ensino”. Esta importante figura política no setor referiu ainda que “sem bibliografia não há investigação nem ensino superior de qualidade.” (ANGOP, 2014).

3. A insuficiência geral de bibliografia nas bibliotecas universitárias e a complexidade na sua aquisição, são mencionadas nas notícias quando questionados os alunos sobre as dificuldades de ser universitário em Angola, tendo como exemplo o artigo de BORRALHO (2015): “As dificuldades começam logo pela falta de livros, tanto nas universidades como nas livrarias angolanas. ‘Nas bibliotecas, não encontramos os livros que precisamos’, conta [uma] universitária”.
4. Mais recentemente, Pacheco Francisco, Diretor provincial da Educação do Namibe, referiu, numa entrevista a 11/04/17, que as bibliotecas são em número insuficiente e com um acervo bibliotecário incapaz de satisfazer a totalidade das necessidades do público em geral e dos estudantes em particular.

Para colmatar a situação referida tem havido algum investimento, de modo esporádico, em seminários, como aconteceu em 2012 na Huila, onde foi reconfirmada a importância das bibliotecas universitárias.

Neste evento, o então reitor da Universidade Mandume ya Ndemufayo, Abraão Mulangi, disse que “as bibliotecas e centros de documentação devem desempenhar um papel importante no apoio competente científico, técnico e pedagógico, respondendo às solicitações dos utilizadores”. Enfatizou também que as bibliotecas universitárias “permitem o acesso a um conjunto de recursos disponíveis e reflectem o desenvolvimento científico, tecnológico, económico e sociocultural da comunidade onde estão inseridas as universidades” (CALUCIPA, 2012: s.p).

Há também exemplos de investimento, ao longo dos anos, na formação profissional para os funcionários das bibliotecas universitárias, algumas com formadores estrangeiros - como aconteceu em 2014 - promovida pelo Ministério do Ensino Superior - mas estas são ainda insuficientes para dar a qualidade desejada neste sector.

Desde o início da crise, em 2014, verificou-se um aumento da dificuldade de aquisição de material bibliográfico e uma redução do orçamento e, conseqüentemente, o investimento nos acervos, formações e infra-estruturas bibliotecárias.

As dimensões da realidade das bibliotecas universitárias, oscilam nas diferentes províncias de Angola. Por isso se enfatiza uma destas: a província do Namibe localizada no litoral sul do país, onde, até 2017, havia apenas duas Instituições de Ensino Superior públicas, ambas ligadas à universidade Mandume ya Ndemufayo e cada uma com bibliotecas com um acervo abaixo dos 4000 livros. Todavia, devidas as contingências que o país atravessou, e ainda atravessa, essa quantidade é significativa e resultante de batalhas e vitórias na sua aquisição.

Apresenta-se de seguida o caso de uma destas instituições, a Escola Superior Politécnica do Namibe, a pioneira no Namibe, no seu percurso de aquisição do património bibliotecário.

2. Caso: Biblioteca da Escola Superior Politécnica do Namibe

Um ano após a paz, firmou-se o primeiro Protocolo de Cooperação, entre a reitoria da Universidade Agostinho Neto e o Governo da Província do Namibe, para a abertura da primeira Instituição de Ensino Superior nessa província. Em 2004, decorrente deste protocolo, é

inaugurada a “Escola Superior de Ciência e Tecnologia”, ligada à Universidade Agostinho Neto, pelo Presidente da República de Angola.

Esta instituição vem ocupar o espaço de uma escola construída ainda no tempo colonial, e herda desta as instalações da biblioteca, o reduzido mobiliário e o seu parco acervo - menos de 100 livros - os remanescentes após os sucessivos saques, sobretudo nos anos 80 e 90.

O acervo bibliográfico foi crescendo em quantidade, mas nem sempre em qualidade. Em 2007 a biblioteca tinha cerca de 800 livros, que após avaliação do seu estado de degradação e de uma revisão de conteúdo, são reduzidos a 600.

Em 2009, com a reestruturação da rede do ensino superior, esta instituição passa a pertencer à Universidade Mandume ya Ndemufayo, Região Académica VI, e altera a sua denominação para “Escola Superior Politécnica do Namibe”.

A quantidade de livros foi aumentando com a oferta de livros de outras universidades chegando a 906 livros. Em 2013 eram já 1066 títulos, contudo a maioria estava desactualizada e em língua espanhola. O grande aumento, de modo significativo para os propósitos universitários, chegou em 2014 com a oferta do Ministério do Ensino Superior de 2059 livros científicos, que veio dar um enorme, e aguardado, apoio bibliográfico aos cursos leccionados.

O acervo bibliográfico passa por um crivo em que são retirados os livros em espanhol e estruturadas as prateleiras por curso. No final desse ano eram 2555 livros à disposição dos utilizadores.

Antes dessa oferta a biblioteca tinha uma frequência quase nula e baixo controle de funcionamento. Em novembro, desse ano, é criado o cargo de Chefe de Biblioteca após a formação em biblioteconomia de uma professora, realizada em Luanda,

Em 2015, a chefe deslocou-se a Portugal, onde teve a oportunidade de aumentar o seu conhecimento na área de gestão de bibliotecas. Das suas visitas a outras bibliotecas, instituições e universidades, resulta a oferta de 220 livros e das primeiras revistas científicas nesta instituição, num total de 155 unidades.

Após o incentivo aos professores e alunos para usarem os serviços bibliotecários e, motivados pela ampliação do acervo, deu-se um aumento exponencial de frequentadores e utilizadores. Criou-se um regulamento interno, reestruturou-se o espaço e a organização, estendeu-se o horário e dias de trabalho, aumentou-se o número de funcionários e a divulgação dos serviços e conteúdos do acervo da biblioteca.

No final desse ano há mudança na direcção da instituição. Esta, decide mudar a biblioteca para outro edifício, o qual passa por obras, de fevereiro a agosto. Há um investimento fundamental para o sucesso desse desígnio e, assim, para esse local a biblioteca recebe novo mobiliário, equipamento e divisões, podendo assim oferecer mais serviços e ampliar a quantidade de lugares disponíveis para pesquisa e estudo. Na mudança de localização, a biblioteca recebe uma designação distinta: Biblioteca António Didalelwa.

2.1. Biblioteca António Didalelwa

Inaugurada pelo governador provincial, a 30 de setembro de 2016, a Biblioteca António Didalelwa surge como resposta inovadora e criativa à necessidade de proporcionar um lugar de estudo e pesquisa mais modernizado e adaptado à colectividade estudantil da Escola Superior

Politécnica do Namibe, da qual faz parte integrante. Recebeu o nome do malogrado professor da Universidade Mandume ya Ndemufayo, falecido um mês antes da inauguração desta biblioteca.

A designação e missão da biblioteca estão no seu regulamento interno, no artigo 1:

“(1) A Biblioteca é uma unidade funcional da Escola Superior Politécnica do Namibe, que tem como missão a aquisição, preservação, divulgação e tratamento técnico do património bibliográfico e documental desta instituição, sob o controlo do Director para a Área Científica.

(2) Na efectivação da sua missão a Biblioteca oferece apoio académico, científico, pedagógico e cultural, através dos seus serviços.”(ESCOLA SUPERIOR POLITÉCNICA DO NAMIBE,2016: 1)

O seu público-alvo é primordialmente os professores e alunos da instituição, contudo as suas portas estão abertas a todos os que procuram os seus serviços.

Tendo em vista, que um mundo em evolução constante, a biblioteca universitária tem uma “nova concepção [que] foi muito bem resumida por Archibald MacLeish: ‘A biblioteca é um conjunto de seres humanos que aceita a responsabilidade de tornar o material impresso útil à sociedade’” (PRADO, 2000: 13-14). A Biblioteca António Didalelwa revela o seu papel social junto à comunidade namibense, e de extensão universitária, como local de fornecimento de material impresso e de informação úteis, assim como de incentivo à leitura aos diferentes grupos etários, promoção da cultura (especialmente a angolana) em todas as suas formas de expressão.

Um exemplo de apoio à arte e cultura endógenas são as decorações nas paredes exteriores e interiores, realizadas pelo artista plástico local, Gustavo Nuno Carneiro, uma das quais foi efectuada em conjunto com os seus jovens alunos de uma escola nas proximidades.

Com o alvo acima mencionado, esta biblioteca fomenta atividades de leitura, teatro, música, poesia, desenho e pintura, arte, concursos, palestras, celebrações de dias ligados à cultura, comemorações de datas de valor nacional, exposições, demonstração do conteúdo do acervo para divulgação e promoção do seu uso pela comunidade, sugerindo também opções de leitura, etc. Estas atividades envolvem várias franjas da população e instituições, que são convidadas a participar ativamente nas mesmas. Deste modo, tem-se tanto a palavra falada, como a escrita e a expressa pela arte, ao serviço da diversidade cultural.

Para além disso, a biblioteca coopera com outros agentes de educação e com as bibliotecas de outras instituições e organizações, na disseminação da informação. Quando solicitada, participa nas atividades provinciais organizadas pelas entidades governamentais ou na rádio local.

A biblioteca foi inaugurada tendo no seu acervo 2750 livros e 155 revistas científicas transferidos do anterior espaço. Dias depois, o governador provincial cumpre a sua promessa de contribuição, feita na altura da inauguração da biblioteca, e oferece, da sua colecção particular, 61 livros.

Tendo em mente que “a biblioteca é um organismo em constante desenvolvimento; deve crescer e actualizar-se” (PRADO, 2000: 27), a biblioteca António Didalelwa procura vencer o desafio de cumprimento desses desígnios. Pelo período de crise que Angola atravessa, os meios para aquisição de material bibliográfico são muito reduzidos. Por isso, neste caso, o crescimento do acervo nesta biblioteca faz-se maioritariamente de ofertas, nacionais e internacionais, principalmente de instituições, embora também tenham surgido ofertas de particulares e dos próprios autores.

Cada aquisição é uma mais-valia permanente, cada livro acrescentado ao acervo é uma vitória para o desenvolvimento bibliográfico tanto a nível académico como a nível provincial, já que, conforme mencionado, esta biblioteca está aberta também ao público em geral. No final de 2016, o acervo bibliográfico era de 3628 livros e 156 revistas científicas. Em fevereiro de 2017 com ofertas trazidas de Portugal, e algumas de particulares, sobe para 3702 livros e 185 revistas científicas.

Procurando a realização de pesquisa e difusão do conhecimento, criou-se o serviço de fotocópias e o serviço de internet paga. Para o apoio à investigação científica e divulgação de conhecimentos, foram colocados livros e outras matérias em suporte digital, nos computadores novos à disposição dos seus utilizadores.

Os livros e revistas adquiridos tinham maioritariamente o propósito da melhoria bibliográfica académica, eram muito poucos os que visavam o lazer ou a cultura geral. Em março de 2017, a biblioteca recebe uma oferta de 13 livros de Portugal de cultura geral. Outra oferta de 80 livros e 4 revistas, do Instituto Nacional das Indústrias Culturais, de Luanda, colimando a cultura angolana, vem enriquecer o acervo infanto-juvenil, até então praticamente inexistente. No final de abril do corrente ano, esta biblioteca tem 3797 livros e 205 revistas científicas.

Dentro dos meios possíveis a biblioteca procura reduzir as barreiras orçamentais e arquitetónicas do limitado espaço face ao constante aumento da procura; e proporcionar o uso otimizado dos recursos disponíveis, para uma utilização eficiente deste local. Acredita que a criatividade no *layout*, acessibilidade, organização, meios e serviços disponíveis, assim como o atendimento e actividades diversas, continuam a ser um apelo ao uso do espaço pelos diferentes utilizadores, que se mostram satisfeitos com os resultados obtidos.

Para uma melhor gestão bibliotecária, os funcionários têm passado por alguma formação interna. A chefe da biblioteca, para além de formações breves de biblioteconomia, tem efectuado diversos contactos com realidades nesse sector em visitas a bibliotecas mais versadas em Portugal e, mais recentemente, também no Brasil. Estas actividades visam o intercâmbio de conhecimentos; têm também a finalidade de aprender mais e posteriormente tentar aplicar esse novo conhecimento, com a adaptação possível a esta realidade, de características diferentes e singulares.

A biblioteca António Didalelwa é considerada, pelos que a conhecem e utilizam, como um exemplo positivo de uma evolução, com vista ao desenvolvimento académico e cultural da comunidade namibense.

3. Nota Conclusiva

As bibliotecas universitárias desempenham um papel essencial e ativo nas instituições e comunidades onde estão inseridas. O seu acervo bibliográfico e documental é considerado um revelante património institucional e, por isso, deve ser de qualidade e em constante movimento de aquisição e desbaste, de modo a atingir os seus objectivos, principalmente de apoio e divulgação da investigação científica e ensino, assim como o de cariz cultural.

As bibliotecas universitárias em Angola têm um percurso histórico singular, do qual resulta um património que está aquém das necessidades dos seus utilizadores, devido a factores endógenos e exógenos às instituições. Existem carências de quantidade e qualidade nos seus acervos

bibliográficos, difíceis de colmatar pelos períodos históricos que o país passou e o de crise que atravessa. Estas bibliotecas universitárias são uma área de pesquisa de fontes escassas e limitadas, por isso devem ser alvo de pesquisa mais aprofundada, e os seus resultados divulgados, valorizando a importância basilar que esta tipologia de bibliotecas têm no contexto onde se situam.

Um caso de evolução positiva, e de tentativa de enriquecer o património com os recursos disponíveis, é o da biblioteca da Escola Politécnica do Namibe, actualmente designada «António Didalelwa». O percurso patrimonial desta biblioteca está ligado à sua história e vem potenciar os recursos bibliográficos e documentais, disponíveis aos utilizadores internos e externos da instituição, beneficiando assim toda a comunidade da província. Confirmando que, sem uma biblioteca em constante renovação, torna-se difícil a investigação de qualidade, que se pretende e necessita, num país em reconstrução nacional.

BIBLIOGRAFIA

ESCOLA SUPERIOR POLITÉCNICA DO NAMIBE – **Regulamento interno da biblioteca**. Namibe, 2016.

GOVERNO DA REPÚBLICA DE ANGOLA - **Sumário Executivo: Estratégia Nacional de Formação de Quadros** [ENFQ]. Luanda, autores, 2012.

LANGA, P. V. - **Higher Education in Portuguese speaking African Countries: a five country Baseline Study**. South Africa: African Minds, 2013.

LEITE, João Emanuel Cabral - **Melhoramento da gestão de bibliotecas universitárias**. In: Contributos para a revitalização da Universidade em Angola. Porto: Universidade do Porto, Fundação Gomes Teixeira, (1996), p. 259-273.

MACIEL, Alba Costa & MENDONÇA, Marília A. – **Bibliotecas como organizações**. Rio de Janeiro: Interciência, 2000.

MINISTÉRIO DO PLANEAMENTO E DO DESENVOLVIMENTO TERRITORIAL- **Plano Nacional de Desenvolvimento 2013-2017**. Luanda: autores, 2012.

NETO, T. S. – **História da educação e cultura de Angola: grupos nativos, colonização e a independência** - 3ª ed. Chamusca: Zaina editores, 2014.

PANCHAUD, C. – Introdução ao Dossier. In PANCHAUD, C. & BENAVENTE, A., Red. – Luta contra a pobreza e educação para a inclusão: transformar a escola na África Subsaariana. (Dossier). UNESCO-BIE. **Prespectivas**, 146, XXXVIII, (2), (2008), p. 7-14.

PRADO, Heloísa de Almeida – **Organização e administração de bibliotecas** -2ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

TEODORO, António - **As políticas de educação em discurso directo: 1955-1995**. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional, 2002.

WAALS, W.S. Van Der. - **Guerra e paz – Portugal/Angola (1961-1974)**. Alfragide: Casa das Letras, 2011.

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

ANGOP- Angola: Fórum sobre bibliotecas universitárias marca semana de educação & cultura. [Em linha]. **Agência Angola Press**. 21 Junho de 2014. [Consult. 23.abr.2017]. Disponível em: http://m.portalangop.co.ao/angola/pt_pt/noticias/educacao/2014/5/25/Angola-Forum-sobre-bibliotecas-universitarias-marca-semana-educacao-cultura,26e22839-8288-4040-940c-84534b52cdfc.html.

BORRALHO, Pedro - As dificuldades de ser estudante universitário em angola. [Em linha]. Luanda: **DW. Made for minds**. [Consult. 22.abr.2017]. Disponível em: <http://www.dw.com/pt-002/as-dificuldades-de-ser-estudante-universit%C3%A1rio-em-angola/a-18742689>. Notícias Angola, 28.09.2015.

CALUCIPA, Domingos - Universidades da região Sul debatem gestão bibliotecária. **Jornal de Angola Online**. [Em linha]. [Consult. 02.abr.2017]. Lubango, 26 de Maio de 2012. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao,em:http://jornaldeangola.sapo.ao/regioes/huila/universidades_da_regiao_sul_debatem_gestao_bibliotecaria.

Decreto nº7/09 de 12 de maio. **Diário da República. I Série – nº 87**, Luanda. [Consult. 13.maio.2017]. Disponível em: www.minct.gov.ao/verLegisla%C3%A7%C3%A3o.aspx?id=436. [EEstatuto orgânico do MESCT.pdf](#)

Decreto nº 90/09 de 15 de dezembro. **Diário da República. I Série, nº 237**, Luanda. . [Consult. 13.maio.2017]. Disponível em: www.fm.ukb.ed.ao/ficheiros/Decreto_subistema_do_sistema_do_Ensino_Superior.pdf.

SANTOS, Martins dos - **Cultura, educação e ensino em Angola**. [Em linha]. [Consult. 13.abr.2017]. 1998. Disponível em: <http://reocities.com/athens/troy/4285/ensino52.html>.

MUSEU DO ÍNDIO E MUSEU DE BELAS ARTES DO RIO DE JANEIRO/BRASIL: UM ESTUDO EM PAUTA REFERENTE À INSERÇÃO DAS VISITAS TEATRALIZADAS

Gustavo Nascimento Paes

Professor Substituto da Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil;

gmuseolog@hotmail.com



Museu do Índio e Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro/Brasil: Um Estudo em Pauta Referente à Inserção das Visitas Teatralizadas

Gustavo Nascimento Paes

Historial do artigo:

Recebido a 30 de abril de 2017

Revisto a 04 de maio de 2017

Aceite a 10 de maio de 2017

RESUMO

Apresentaremos o resultado da dissertação em Museologia, intitulada 'Visita Teatralizada: novos meandros para a comunicação museológica', orientada pela Prof(a) Dr. Marília Xavier Cury, pertencente ao Programa Interunidades em Museologia, da Universidade de São Paulo, concluído no segundo semestre de 2016. O estudo visa à discussão sobre comunicação museológica e como as instituições trabalham a relação entre museu, público e exposição. Podemos considerar que a comunicação só se estabelece efetivamente, quando sua forma e seu conteúdo mediam simultaneamente emoção e informação. Para esse artigo, teremos um recorte direcionado para duas instituições museológicas, são elas Museu do Índio e Museu de Belas Artes, ambos no Rio de Janeiro, no qual temos os primeiros vestígios da inserção teatral. Por tanto, a dissertação propôs estudar e promover a compreensão sobre novas formas de estabelecer um diálogo, neste caso, via "Visitas Teatralizadas".

Palavras – chave: Exposição; Comunicação Museológica; Teatro; Visitas Teatralizadas; Museu.

ABSTRACT

We will present the result of the dissertation in Museology, entitled 'Theatrical visit: new meanders for museum communication', guided by Prof. Marília Xavier Cury, from the Interunits in Museology Program, University of São Paulo, concluded in the second semester Of 2016. The study aims at the discussion about museological communication and how the institutions work the relation between museum, public and exhibition. We can consider that communication is only established effectively, when its form and content simultaneously measure emotion and information. For this article, we will have a cut directed to two museological institutions, are the Museum of the Indian and Museum of Fine Arts, both in Rio de Janeiro, in which we have the first vestiges of theatrical insertion. Therefore, the dissertation proposed to study and promote the understanding of new ways of establishing a dialogue, in this case, via "Theater Visits".

Keywords: Exposure; Museological Communication; Theater; Theater Visits; Museum.

1. Introdução

Uma das formas de linguagem que, atualmente, é apresentada de forma significativa são as apresentações teatrais. De acordo com Pupo (2005), o uso do teatro no desenvolvimento social vem ampliando seu espaço de atuação, a partir de realizações de projetos em penitenciárias, hospitais e teatros comunitários. Essa atuação permite, assim, uma dimensão além da estética, uma dimensão sociopolítica que possibilita o acesso da maioria da população a bens simbólicos restritos apenas às classes dominantes, desencadeando um processo de democratização da cultura e a ampliação à cidadania (SILVA, 2009).

A construção e solidificação da identidade individual e coletiva devem estar alicerçadas em procedimentos didático-pedagógicos que propiciem ao sujeito a construção do conhecimento e a obtenção de respostas para suas inquietações, tendo a figura do educador como um mediador desse processo.

Durante o mestrado, a lista de instituições que trabalhavam com a denominação “Visita Teatralizada”, chegou ao todo em 24 atividades ofertadas. Observou-se que alguns museus vêm procurando outro perfil de educador.

As instituições museológicas ofertam, nas atividades de educação programada, formas de apresentação que utilizam a linguagem teatral. Como comenta Desgranges (2006, p. 21) “um dos aspectos marcantes do pensamento acerca do valor pedagógico da arte está no desafio de tentar elucidar em que medida a experiência artística pode, por si, ser compreendida enquanto ação educativa”.

Para a dissertação, concentramos nossos estudos nas Visitas Teatralizadas, atividade direcionada ao público de uma exposição, que conta com profissionais da área das Artes Cênicas, nesse caso dando ênfase ao teatro, que possuem a desenvoltura para apresentar e interpretar dado contexto expositivo paralelamente com as contribuições do público, colocando-os como protagonistas na narrativa expositiva, mas explorando seu alcance educacional.

2. Visitas Teatralizadas no Brasil

O sujeito, ao se relacionar com o campo teatral em um museu, poderá, de tal modo, conhecer um novo ambiente, desmistificando o museu como lugar que abarca somente coisas velhas, mas sim como um espaço que potencializa reflexões, tais como os contextos históricos, políticos e sociais. Assim, tem-se a verdadeira dimensão pedagógica do museu; não a que se estabelece pela via formal das operações didáticas controladas, dependentes de logos, mas uma relação que se deixa fluir, de forma espontânea, entre a capacidade imaginativa do indivíduo e as múltiplas linguagens que uma exposição pode ofertar (SCHEINER, 2012).

Deve-se levar em consideração que toda exposição é forma de argumento cultural, e sua qualidade persuasiva residirá, exatamente, na maestria com a qual o museu faz uso das muitas linguagens, nesse caso, desenvolvendo, junto com o seu público e por meio dele, narrativas que lhe confirmam uma especial identidade (SCHEINER, 2012).

É a partir dessas experiências de aprendizagem, onde o programa educativo do museu entra em ação, para desenhar e realizar atividades que comuniquem e cerquem o público com as coleções e objetivos do museu, de uma forma didática, proporcionando espaços de encontro e saberes

para as diferentes necessidades do público. Para isto, são ofertadas diferentes ações educativas pelos museus as Visitas Teatralizadas, que ocorrem nos diferentes espaços culturais museais, como forma de ampliar e problematizar as narrativas das exposições.

A realidade brasileira já evidencia a inserção de prestadores de serviço voltados para a inserção do teatro, ampliando as atividades do programa educativo. A cidade do Rio de Janeiro evidencia as primeiras inserções de teatro em museus, depois de exaustivos levantamentos, seja pelas mídias digitais e/ou impressas e até mesmo visitas *in loco*, temos como principal referência o Museu de Belas Artes e, o Museu do Folclore.

Nessa área de teatro animado é a primeira experiência do Edison Carneiro, apesar deste projeto ter começado em 83, no Museu Nacional de Belas Artes, com a encenação de Chave da Memória (UH Revista, 06/06/1987).

Para o Museu do Folclore, já existia um trabalho desenvolvido pelos idealizadores da equipe teatral, e que já obtinha resultados favoráveis no Museu Nacional de Belas Artes, em 1983.

Montamos este ano, três histórias específicas para o Museu de Belas Artes, Folclore e Índio. Desde maio, estamos fazendo apresentações simultâneas, no Museu Nacional de Belas Artes, com *E, então, Dona Conceição* e, no Museu do Folclore, com *A Brincadeira do Boi Voador*. Para o elenco, convidamos, ainda, os atores Vânia Alexandre e Itáercio Rocha (UH Revista, 06/06/1987).

Conforme entrevista realizada, a proposta era considerada nova, já que almejava integrar o público dentro do contexto do museu, por meio de um grupo de atores e músicos. A Companhia das Cenas idealizou o projeto, “O Espaço do Museu: Uma odisseia no tempo”. Esse convite partiu do diretor do Museu Nacional de Belas Artes ao grupo.

A atividade ocorria para grupos de alunos previamente agendados, e os mesmos eram recebidos pelo diretor do museu, Toni Carvalho, nesse caso, caracterizado por um ator. A personagem principal, Dona Conceição, fica sabendo por meio de uma amiga, que no museu existe um quadro “que é a cara dela”. Então, ela resolve visitar o mesmo para conhecer/encontrar o quadro. Assim, a mesma se integra ao grupo de visitantes e as cenas apresentadas estavam relacionadas com o conteúdo dos quadros. Um dos exemplos, durante a entrevista foi o painel do Cícero Dia, “Eu Vi o Mundo... Ele Começava no Recife”.

Esta participação do visitante pode ser explicada tanto por Meneses (2005) quanto por Castro (1995), no que se refere ao Museu Fórum, que é a interação entre o público, objeto e museu, rompendo assim o conceito de Museu Templo (que trabalha com a sacralização e legitimação). Tanto o templo quanto o fórum podiam ser instrumento altamente conservadores; por sua vez, a dimensão crítica (o próprio nervo do fórum) era também capaz de desmistificar o templo e contribuir para que ele participasse da transformação da sociedade.

A proposta de interação suscitado pelos quadros em exposição, atores e visitante, teve como base as esquetes teatrais.

O esquete é uma cena que apresenta uma situação geralmente cômica, interpretada por um pequeno número de atores sem caracterização aprofundada ou de intriga aos saltos e insistindo nos momentos engraçados e subversivos. O esquete é, sobretudo, o número de atores de teatro ligeiro que interpretam uma personagem ou uma cena com base em um texto humorístico e satírico, no music – hall, no cabaré, na televisão ou no café – teatro. Seu princípio motor é a sátira, às vezes literário (paródia de um texto conhecido ou de uma pessoa famosa), às vezes grotesco e burlesco (no cinema ou na televisão), da vida contemporânea (PAVIS, 1999. p.14).

Outro recuso utilizado pelos atores foi à reprodução das obras de arte no circuito expositivo ou ainda, atores/caracterizados que caminhavam pelo mesmo, conforme as referências dos quadros impressionistas.

O *Jornal do Brasil*, no *Caderno B*, em 06/06/1987, trouxe a coluna “Crianças, o museu está vivo”, escrita pela jornalista Eliana Yunes, que, desde 1986, começou a incluir, entre sugestões, a programação de museus. Nessa coluna, foi apresentado o Museu do Folclore Edison Carneiro, localizado na cidade do Rio de Janeiro. A instituição solicitou a um grupo de atores e músicos ligados ao Teatro Feliz Meu Bem uma proposta de visita, que resultou em *A Brincadeira do Boi Voador*, por Sônia Piccinin, Tônio Carvalho, Ronaldo Mata, Cristiano Mendes e Vânia Alexandre.

Deste modo, conforme a coluna foi criado um passeio musical pelo acervo, que serviu de guia para um improviso dramatizado em que a cultura popular segue sendo o centro de interesse do espetáculo.

A proposta é inteiramente revolucionária e tocante: não há como fugir às emoções criadas pelo enredo, que se desenvolve passando pelo inesperado das situações criadas pelas crianças. O bom humor, a descontração e o despojamento da condição popular mesclam personagens e visitantes, num roteiro de experiências e manifestações de vida que a arte oriunda de camadas simples da população registrou com perspicácia [...] A dança da cavalhada em sombras projetadas na parede, o cruzamento das bandeiras, a velha Fiá e seu tear, os ritos de passagem dramatizados, os arranjos e sonhos de gente sertaneja, guiados pelo mistério do Bumba-meu-Boi desaparecido, mostram o museu vivo, em que o cotidiano das gentes está flagrado (O *Jornal do Brasil*, “Crianças, o museu está vivo”, 06/06/1987).

O espetáculo *A Brincadeira do Boi Voador* já trazia questionamentos importantes: “como fazer para tornar a visita a um museu uma atividade dinâmica e proveitosa, além de divertida? Como formar um novo público para os museus?” (BOLETIM SPHAN/PRO-MEMÓRIA, 1988, p. 12).

A Brincadeira do Boi Voador foi o resultado prático dessa iniciativa, idealizada em 1987, conforme entrevista no jornal. O “projeto consiste em dinamizar as visitas aos museus, fazendo com que as crianças possam acompanhar as exposições participando delas, através de brincadeiras, músicas e história” (BOLETIM SPHAN/PRO-MEMÓRIA, 1988, p. 12). A proposta teve como alvo crianças de 6 a 13 anos, tendo como base o roteiro “Auto do Boi”. *A Brincadeira do Boi Voador* teve como preocupação central:

Comprometer o visitante com um mergulho sensível e poético no imaginário popular, vivendo o resgate de sua memória de forma ativa, pois a manifestação popular e folclórica esta pulsando e só é objeto de museu se a considerarmos dentro de uma perspectiva contemporânea e participante! (BOLETIM SPHAN/PRO-MEMÓRIA, 1988, p. 12).

Metodologicamente, a atividade/ação consistiu em chamar as crianças na calçada em frente ao portão do Museu. Conforme o *Jornal do Brasil*, de 15/05/1987, o grupo de crianças era surpreendido pelo Zé Burrinha que, junto da velha Fiá, do Lambe-Lambe e de outros personagens, procura pelo boi que voou.

Era mais ou menos assim: O boi dependurado numa vara de pescar “voava” sobre a cabeça das pessoas. Aí começava uma cantoria de chamar o boi, pedindo pra ele descer. Vem cá meu boi formoso, vem cá meu boi maravilhoso, vem cá meu boi dengoso, vem cá meu boi orgulhoso, vem cá meu boi tinoso, vem cá seu boi lerdoso...os adjetivos iam se transformando em coisa ruim até o Zé perder a paciência e xingar o boi. Resultado: adeus boi. Pois é. Pois era. Aí não tinha outro jeito senão procurar o boi dentro do Museu (MOTTA, *A brincadeira do boi voador*. Documento Interno).

Também nessa proposta de apresentação, tínhamos a dona Maria da Luz, personagem esse que nem as professoras nem os alunos das escolas sabiam que faziam parte da apresentação. Para eles, era uma pessoa comum, que resolver seguir a visita. Conforme entrevista com a equipe do museu, as professoras ficavam inquietas vendo aquela mulher baixinha, bunduda, falando alto, cheia de intimidades com um sujeito enfiado numa burrinha, se preparando para entrar junto com a turma da escola, no Museu de Folclore. Somente depois é que descobrimos que ela fazia parte da brincadeira.

No Museu

Lá dentro começava com um parto. É que tinha uma peça de barro que era um parto e a gente não podia perder essa oportunidade. A criança nascia, chorava. Fulgêncio, era esse o nome dele, tinha nascido. Um cantador cantava a história, desde bebê até a sua morte. A cena era de uma outra peça do acervo do Museu: a escada da vida. Contava passagens da vida do falecido.

Mas Maria da Luz, ferosa e buliçosa como só, puxava uma cantiga para espantar a morte. O refrão dizia a que vinha: “o que eu gosto mesmo, seu menino, é de uma brincadeira”. Em seguida aparecia um palhaço de folia, dizendo que o cortejo só continuaria se cruzassem bandeira (MOTTA, A brincadeira do boi voador. Documento Interno).

As crianças junto com os personagens conheciam o casarão do século XIX que abriga o acervo de peças do folclore brasileiro. A ação foi destinada às escolas públicas e privadas de primeiro grau e patrocinada pelas Indústrias Reunidas São Jorge S/A, além de ter recebido o apoio, entre outros, do Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen), da Secretaria de Ciência e Cultura do Estado, da Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro Funarj e da Secretária de Cultura do Município.

Os atores animam o público à visita, convidando-o a entrar e, a seguir, se transformam em personagens: o Zé da Burra, que sai à procura do boi que sumiu, um cantador, um personagem de Folia de Reis, uma tecelã Velha Fiá, entre outros que vão surgindo durante o percurso dentro do Museu. Por fim, o público, ao sair, encontra o boi. [...] Tudo é feito numa linguagem fácil, para permitir que a criança entenda o que está vendo. “Estamos fazendo as apresentações de forma lúdica e criativa”, explicam os atores, “de acordo com a proposta do Museu, mostrando detalhes das peças e sua origem, de maneira não cansativa e fugindo ao padrão sala de aula” (BOLETIM SPHAN/PRO-MEMÓRIA, 1988, p. 12-13).

É necessário lembrar que o simples fato de expor já é uma forma de intermediação e encenação. A inserção das crianças na proposta de apresentação refletiu em um diálogo bastante lúdico e informativo entre museu, exposição e escola.

A coordenadora do Museu do Folclore, Cláudia Ferreira, contou que as primeiras crianças a participarem da visita animada foram do Lar Fabiano de Cristo e as da Escola Municipal Vital Brasil. E o contato delas com o grupo de teatro e o museu foi positivo: “As crianças se emocionam, se encantam com as representações e se interessam realmente por tudo o que está em exposição no museu”, disse (Jornal do Brasil, 15/05/1987).

Outro dado obtido durante a pesquisa neste jornal foi:

Um dos diretores do espetáculo, Tônio Carvalho, disse que está realizando trabalho semelhante no Museu Nacional de Belas Artes, toda terça-feira, às 10h30 e 14h30: “Cada espetáculo é realizado de acordo com o que expõem os museus. A *brincadeira do boi voador* é especial para ilustrar o folclore.” Tônio pretende levar o projeto a outros museus (Jornal do Brasil, 15/05/1987).

O Museu do Folclore, por meio da *A Brincadeira do Boi Voador*, ofertava uma visita ao museu, criando novas plateias e um novo conceito de espaço.

Durante muito tempo – explica Lúcia Yunes, da Unidade de Difusão Cultural do Museu do Folclore –, a maior dificuldade dos museólogos era motivar principalmente as crianças a virem aos museus. Na verdade, para muitos, este espaço dá ideia de intocável, estático. Nós e os educadores tentamos modificar este conceito e, há algum tempo, são muitas as atividades artísticas/culturais que vêm sendo desenvolvidas nos museus. *A Brincadeira do Boi Voador* é um espetáculo cênico que se mistura a própria ambientação do museu. As personagens conduzem a plateia ao entendimento do que é exposto. Para Cristiano Mota, um dos integrantes do grupo, a importância do trabalho está no fato de ele ser feito em cima do conteúdo do acervo. “Usamos como elementos da história as próprias peças do museu” (UH Revista. 06/06/1987).

Segundo notícias nos jornais, o trabalho, além do público escolar, chegou a ser visto pelo público em geral. Ressalta-se que eram destinadas 23 vagas para crianças na ação, que durava uma hora. Conforme as visitas ocorriam, foi perceptível que a mesma chamava a atenção do público adulto e ganhava repercussão na cidade. Chegando a fazer quatro apresentações semanais.

Segundo entrevista, foi nesse momento que se reafirma que essa proposta era experimental. “Entendemos que era um projeto experimental que não iria durar para sempre, tanto para o grupo quanto para o Museu”. Para o museu era a oportunidade de compreender como se estabelece a reação com as diferentes frentes de público. Nesse caso, foram para turma de alfabetização de adulto ganhando uma extensão e valorização não só para criança como para o adulto.

Já para o grupo de teatro, a ideia era de itinerar por outros museus. Como vem sendo apontado, teríamos assim o Museu Nacional de Belas Artes, O Museu do Folclore e já se suscitava a possibilidade de inserção no Museu do Índio. Cada um respeitando as narrativas expositivas e objetivos institucionais.

Para o Museu do Folclore o processo de criação da visita alimentou-se diretamente das especificidades do acervo museológico. O diálogo entre museu e teatro possibilitou uma série de questionamento durante a abordagem, tais como, os evidenciados pela equipe teatral.

Como a equipe teatral “lê” o museu no primeiro contato com o acervo?

Como a Companhia volta a “ler” a exposição permanente, após discussão conceitual com a equipe técnica do Museu?

Como atores percebem o relacionamento do público alvo com o acervo? Como esse público “lê” a exposição? Como se comporta nesse espaço? Em que medida se identifica com ele? Como se dá a relação entre os que passam na rua do museu? (Grupo de Estudos: “A brincadeira do Boia Voador”. Documento Interno)

Essas e outras indagações levantadas pela equipe teatral foram “alimentando” a concepção de “A Brincadeira do Boi Voador”. Ainda segundo o mesmo documento consultado, a linguagem teatral ia se apropriando do museu e elaborando propostas cênicas que por sua vez eram discutidas conceitualmente pela equipe do museu. Para a equipe do museu (pesquisadores, documentalistas, conservadores, difusão, etc) a repercussão ocorreu através da revitalização das discussões internas, problematizando a dimensão do papel fundamental do museu de transmitir conhecimento.

Durante a entrevista com a equipe do museu, podemos perceber a dimensão que a atividade ganhou e alcançando ao ser indicado e premiado com o Prêmio Mambembe de Teatro.

1987 – PRÊMIO MAMBEMBE

Grupo, Movimento ou Personalidade

Indicados:

Maneco Quinderé (pelo conjunto de trabalhos),

Teatro Feliz-Meu-Bem (pelo trabalho realizado em museus), Carlos Wilson (pela continuidade no trabalho com e para adolescentes

Vencedor: Teatro Feliz-Meu-Bem (Fonte: Site do Centro Brasileiro Teatro para a Infância e Juventude)

Durante a entrevista com pessoas que participaram da atividade ofertada, percebe-se que a equipe não vislumbrava a ação como teatro, pois era visto como algo misto, uma vez que “não existia texto e sim pré texto, que servia para improvisado em diálogos com os objetos museológicos”.

Ao ser questionado do alcance do trabalho a resposta foi, “aqui todos estavam envolvidos, da direção até a conservação, passando por antropólogos, museólogos, educadores. Todos participaram”. Os desafios foram muitos, o espaço expositivo era pequeno, os objetos estavam um ao lado do outro e sua maioria não possuía vitrine de proteção. Foi colocado em questão a conservação e preservação das peças expostas, uma vez que estavam trabalhando com um grupo de crianças e atores dentro da exposição e poderia ocorrer algum dano às mesmas.

Os objetos museológicos passaram a ser objetos de cena, por exemplo, a peça “Roda Viva”, do Geraldo Teles de Oliveira (GTO), com diâmetro de 76 cm, esculpida em madeira faz parte da cena em que o Boi aparece. A problemática seria causar algum dano à peça de madeira, devido ao fluxo de pessoas dentro do circuito expositivo. Foram designados quatro técnicos do museu para supervisionar a visita, sendo dois educadores e dois da conservadores/documentalista, para caso algo ocorresse com o acervo. A preocupação de acidentes, pode ser justificada pela limitação do espaço, as peças não possuem proteção, tais como cúpulas e/ou vitrines e por ocorrer a apresentação em diferentes pontos do circuito expositivo tendo em consideração atores e criança na proposta teatral na exposição.

No decorrer das apresentações e felizmente por nunca ter ocorrido nenhum acidente, o número foi reduzindo até chegar a dois técnicos do museu. Fora a problemática conservação do acervo outro desafio apontado pela entrevista, foi o de desconstrução da visita guiada para uma proposta de encenação, que potencializou uma nova dinâmica e narrativa para o espaço expositivo.

Podemos perceber que a instituição teve uma preocupação recíproca de avaliação entre os conteúdos didáticos escolares e o conteúdo proposto pela narrativa da exposição, ampliando as discussões no campo de ensino. E ainda evidencia um caminho na fusão das duas linguagens, museu e teatro.

Ainda, conforme documento interno do museu, temos outra avaliação de uma professora “toda relação da criança com o conhecimento tem que ser uma relação de prazer”. Remetendo aos apontamentos de Scheiner (2003), em que parte da informação é transformada pela emoção, podendo então ser vivenciada, e que recoloca uma grande questão para os museus, o seu papel enquanto espaço de guarda e a dificuldade de torná-lo acessível aos seus visitantes.

A visita *A Brincadeira do Boi Voador*, foi finalizada em 1990, por causa *impeachment* Fernando Collor de Melo em que o Brasil passou por uma crise política, onde a verba para a cultural foi reduzida significadamente.

3.Considerações Finais

A interdisciplinaridade deve ser o método de pesquisa e de ação da Museologia, portanto o trabalho nos museus, cursos de formação de museólogos e funcionários de museus devem ser constantes, considerando o necessário diálogo e trocas entre as áreas de conhecimento.

Sabe-se que é premissa básica das instituições museais realizar ações voltadas para a preservação, a investigação e a comunicação dos bens culturais. Em sentido amplo, o ato de preservar inclui a coleta, aquisição, o acondicionamento e a conservação desses bens; a missão de comunicar se realiza por meio das exposições, publicações, projetos educativos e culturais; e o exercício de investigar permeia todas as atividades de um museu, fundamentando-as cientificamente, pelos estudos das coleções ou do museu como instituição e constituição.

Embora, no Brasil não tenhamos encontrado esse grau de discussões, precisamos evidenciar esse tipo de ação e compreender melhor como ocorrem didaticamente e metodologicamente a inserção do teatro nas atividades culturais. A pesquisa e visita *in loco*, mostra essa preocupação, haja visto que estamos evidenciando um “boom” de instituições inserindo o teatro dentro das atividades educativas. Saber ter o discernimento de como denominar essas atividades é fundamental, por isso encontramos denominações diferenciadas: lúdicas, didáticas, contação de história e visita teatralizada. Embora durante alguns contatos com as diversas instituições referentes à sua ação, algumas, quando questionadas não davam uma grande atenção para a atividade ofertada, reduzindo-a “teatrinho” e/ou “algo lúdico”. Isso, não deveria ocorrer, pois, como comenta é didático todo teatro que visa instruir seu público, convidando o a refletir sobre um problema, a entender uma situação ou a adotar uma certa atitude moral ou política. Há uma busca de novos caminhos estratégicos para a comunicação em museus, mas a insegurança ainda denota grandes dificuldades de enfrentamento da questão pelo teatro.

A experiência museológica deve ser dialógica entre público e museu, já que não se constitui de um espaço neutro, como às vezes pode parecer à primeira vista. Retomando ao que Scheiner (2012) comenta, toda exposição é a recriação de uma parcela de mundo. Mas é também um espaço metafórico intencionalmente articulado, e como tal é capaz de produzir um discurso especialíssimo, que configura a sua identidade, e que a transforma num objeto perceptual específico. E, acredito ainda, que a inserção das atividades teatrais, sejam elas em suas diferentes denominações, podem evidenciar a parcela do mundo e até mesmo do público que esse museu trabalha. Em que ainda, segundo a própria Scheiner (2012) é o uso adequado das linguagens que irá contribuir para tornar a exposição um ‘espaço emocionante’, ajudando a tornar a experiência da visita uma experiência vivencial.

A ação “A Brincadeira do Boi Voador”, evidenciou a inserção dos recursos teatrais no espaço museu, o sucesso do espetáculo iniciado nos anos 1980, proporcionou uma desconstrução na forma de atender e receber o público no museu, colocando-o como protagonista da encenação, através de jogo/brincadeiras, músicas e história promovidos pela Visita Teatralizada.

Os profissionais envolvidos na visita do Museu de Belas Artes e Museu do Folclore eram renomados e atuantes no campo teatral, e se tratavam de atores, diretores e produtores, chegando ao ponto de atrizes de teatro de revista participarem da mesma, conforme entrevista.

A indicação do grupo, Teatro Feliz Meu Bem, para Prêmio Mambembe de Teatro, evidenciou o alcance da oferta educativa proposta pelas instituições. Embora, necessite de um maior estudo, por meio de entrevista com os profissionais que atuaram no trabalho, a dissertação deixa registrada, como a interdisciplinaridade para essa ação foi de grande importância, mesmo com os desafios e problemáticas evidenciadas ao conceber a ação nos anos 1980 no campo pedagógico museológico, em busca de novos pensamentos formas e recursos de estabelecer uma relação dialógica entre, público, museu e acervo.

O jogo teatral pode incentivar a transformação na aprendizagem, tornando os jogadores capazes de construir situações, objetos ou conceitos difíceis de serem trabalhados em palavras. Acreditamos que o jogo, pode propor um problema que precisa de objetos, coisas ou pessoas que não estão na sala, e para que os jogadores cheguem à resolução do problema proposto devem agir criativamente e os construir imaginariamente e não só devem construir como também devem interagir com eles. A pedagogia do teatro provoca, através de sua prática, o estímulo ao ato produtivo, além de elaborar de forma reflexiva conhecimentos em torno da vida social e suas relevâncias.

Deve-se notar que o presente trabalho tem como motivação indicar e sinalizar uma nova proposta pedagógica para os museus, porém não pretende se configurar como um detalhado manual explicativo para a aplicação de tal proposta em museus ou em ambientes culturais mas, sim trazer a tona às vivências e embasamentos teóricos que fomenta essas ações e fazem dela uma atividade diferenciada para os museus.

O potencial do teatro é algo vivido pelas instituições, em suas múltiplas abordagens, como evidenciado, nos diferentes contextos expositivos e/ou nas ações culturais ofertadas aos diferentes públicos. A experiência museológica deve ser dialógica entre público e museu, já que não se constitui de um espaço neutro, como às vezes pode parecer à primeira vista. Para tanto, podemos perceber que existe uma preocupação dos museus no que diz respeito à fruição do conteúdo. Como afirma Grinspum (2000), são diversas as ações ou práticas educativas que podem ser desenvolvidas num museu, as quais se traduzem em formas de mediação que possibilitarão a interpretação de bens culturais.

BIBLIOGRAFIA

BOLETIM SPHAN/PRO-MEMÓRIA – **Espetáculo: O boi voador apresentado no Museu do Folclore tem como base o Auto do Boi**. Nov./Dez. 1988, pag.: 12-13: il.

BOLETIM SPHAN/PRO-MEMÓRIA, **A brincadeira do Boi Voador**, p. 12-13, nov./dez. 1988.

CASTRO, Ana Lúcia Siaineis de. **O museu: do sagrado ao segredo. Uma abordagem sobre informações museológica e comunicação**. 2005f. dissertação (MESTRADO EM CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO) Escola de comunicação – Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ 1995, p. 12 – 18

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2006.

DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do Teatro: provocações e dialogismos**. São Paulo: Mandacaru, 2006.

Grupo de Estudos: “A brincadeira do Boia Voador”. s.d (Documento Interno)

Jornal do Brasil, no Caderno B, em 06/06/1987



MENESES, Ulpiano Bezerra de. A exposição museológica e o conhecimento histórico. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves, VIDAL, Diana Gonçalves. (Orgs.) **Museus: dos gabinetes de curiosidade à museologia moderna**. Belo Horizonte, MG: Argumentum; Brasília, DF: CNPq, 2005. P. 15-84

MOTTA, Cristiano. **A brincadeira do boi voador**. Lembrando. Museu do Folclore Edson Carneiro. s.d (Documento Interno)

O Jornal do Brasil, “Crianças, o museu está vivo”, 06/06/1987

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PUPO, M. L. S. B. **Entre o Mediterrâneo e o Atlântico, uma aventura teatral**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. v. 1. 146 p.

SILVIA, Luisa Olinto do Valle. **A exposição como encenação e a intermediação museológica: parâmetro de técnica de encenação teatral que podem ser usados na exposição**. 2009. 90 f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

SCHEINER, Tereza. Comunicação, Educação, Exposição: novos saberes, novos sentidos. Representação. In **Revista Semiosfera**, ECo/UF RJ, ano 3, n. 4/5, 2003. Disponível em: seer.bce.unb.br/index.php/museologia/article/view/6842/5514 (Acesso em: 26/04/2015).

UH Revista. **Brincando de folclore**, 06/06/1987. Disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=tematico&pagfis=47029&pesq=>

OS MUSEUS EMANADOS DA PERIFERIA E SUAS PERSPECTIVAS PARA O TURISMO CULTURAL: UMA PROPOSTA DA AMAZÔNIA URBANA BRASILEIRA

Camila Moura Alcântara

Doutoranda da Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Antropologia da, Brasil (UFPA/PPGA), Bolsista CAPES
Belém, Pará. Conjunto Médici I, Tv. Anajás nº 96. Bairro Marambaia, CEP: 66.620.390
camilafsmoura@gmail.com

Renata de Godoy

Professora adjunto da Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Antropologia da, Brasil (UFPA/PPGA)
Belém, Pará. Campus Universitário do Guamá, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Rua Augusto Corrêa nº 01.
Bairro Guamá, CEP 66.075.110
godoy@ufpa.br



Os Museus Emanados da Periferia e suas Perspectivas para o Turismo Cultural: Uma Proposta da Amazônia Urbana Brasileira

Camila Moura Alcântara

Renata de Godoy

Historial do artigo:

Recebido a 01 de maio de 2017

Revisto a 08 de maio de 2017

Aceite a 15 de maio de 2017

RESUMO

O artigo apresenta uma comunidade de Belém, Pará/Brasil e suas perspectivas para o turismo cultural através de seu museu comunitário, discutindo tal estratégia como mecanismo de reconhecimento e valorização da memória social. Por meio de pesquisa etnográfica no bairro da Terra Firme, periferia da capital paraense localizada na Amazônia brasileira, se propõe perceber as interações que se estabelecem nos espaços sociais a partir das escolhas patrimoniais dos moradores do bairro, dirigindo atenção para a relação das pessoas com sua cultura material e as diferentes formas de construção social da paisagem local para a concretização da atividade turística.

Palavras – chave: Museus Comunitários, Etnografia, Turismo Cultural, Patrimônio Cultural, Cultura Material

ABSTRACT

The article presents a neighborhood on the periphery of Belém, Pará/Brazil and their perspectives on cultural tourism with the local community museum, analyzing this use as a mechanism for social memory appreciation and development. Through ethnographic investigation conducted at Terra Firme district, located in the outskirts of the state capital of Pará in the Brazilian Amazon, the research intended to understand social space interactions mediated by choices related to local dwellers cultural heritage, focusing on people's relationships with material culture and different forms of social construction of landscapes that seeks the achievement of tourism activity.

Keywords: Community Museum, Ethnography, Cultural Tourism, Cultural Heritage, Material Culture

1. Apresentando o Ponto de Memória da Terra Firme sob a perspectiva de visitante

O bairro da Terra Firme, localizado na periferia da capital do estado do Pará, área urbanizada da Amazônia brasileira (vd. Figura 1), tem sido estudado no âmbito de pesquisa de antropologia urbana (COSTA, 1999; ALVES, 2010; RAMOS, 2013; SILVA e SÁ, 2012; GEISE, 2014; QUADROS, 2014; MOURA, 2016) e reconhecido por diversos autores como um espaço de articulação política marcado pela luta por moradia digna e direitos civis garantidos na Constituição Brasileira de 1988 (1). Neste artigo pretendemos discutir as escolhas conscientes e inconscientes que têm sido realizadas por moradores envolvidos na construção do museu comunitário local como formas concretas de criação de espaços adaptados para práticas de turismo comunitário, utilizando para tal a pesquisa etnográfica conduzida pela primeira autora durante o percurso interativo no bairro.



Figura 1. Mapa de localização do estudo de caso. Fonte: MPEG

Quando falamos de museu comunitário nos referimos ao Ponto de Memória da Terra Firme (PMTF), parte de uma iniciativa criada em 2009 em resposta às novas demandas da museologia social no Brasil. O projeto intitulado Ponto de Memória reflete um movimento político brasileiro com o intuito de priorizar e ampliar ações voltadas para a consolidação da museologia social no país (2), tendo como frente institucional o órgão federal de regulação, gerência e fiscalização: o

Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) (MORAES, 2009, SILVA e PINHEIRO, 2013, AVELAR, 2015). O Programa Pontos de Memória, no primeiro estágio executado em 12 capitais (3) brasileiras, surge com a proposta de incentivar a criação e reconhecimento de novas iniciativas dentro de comunidades, que na maioria dos casos se mantêm a margem de políticas públicas sociais. Em linhas gerais a política dos Pontos de Memória retrata uma estratégia do estado para melhorar o bem-estar das comunidades urbanas que sofrem com as mazelas das grandes cidades devido ao abandono do poder público. Entretanto, quase uma década depois de sua criação, muitos problemas podem ser analisados em decorrência de sua implantação. Neste artigo, porém, nos propomos a apresentar um recorte específico: compreender escolhas conscientes e inconscientes de construção social do espaço no viés do turismo cultural.

Na atualidade muitos são os discursos favoráveis à implantação turística, mesmo que em muitos o fenômeno em si nem seja mencionado. Os museus comunitários são um bom exemplo disso, pois abordam o tema indiretamente e assim evitam discussões pautadas no universo do lucro e do marketing, essenciais em qualquer planejamento turístico. Entretanto, e talvez até alheios ao fenômeno turístico propriamente dito, formas atuais de reapropriação de bens culturais também indicam novas funções atribuídas a patrimônios, direta ou indiretamente ligadas ao turismo e ao lazer.

Ao desvendar iniciativas de desenvolvimento de turismo comunitário no bairro da Terra Firme sugerimos ampliar a discussão visando compreender relações construídas de comunidades periféricas e museus comunitários, propondo que tais iniciativas têm o poder de fomentar o reconhecimento e a valorização da memória social. Através da observação participante enquanto membro do grupo de visitantes foi possível perceber o movimento frenético de um bairro que pouco para descansar por uma perspectiva nova, assim como propor reflexões novas sobre teoria e prática dos museus comunitários na região amazônica, mais precisamente na cidade de Belém, por meio do Ponto de Memória da Terra Firme.

O objeto de estudo pode ser compreendido no viés do conceito de *museu integral*, definido e defendido a partir do movimento da Nova Museologia instaurado na segunda metade do século XX (MOUTINHO, 1993; SEPÚLVEDA, 2004; VARINE, 2009; DUARTE, 2013; CHAGAS e GOUVEIA, 2014), que possibilitou o surgimento dos museus comunitários. Esses, por sua vez, são iniciativas comunitárias que tomam os museus como espaços de representação e reflexão de suas realidades. O Ponto de Memória da Terra Firme trata-se de um museu comunitário de mobilização, identificação, ação e cidadania, na qual a comunidade se faz sujeito no ato de formular, executar e manter o museu (MOURA, 2016).

A fim de relacionar com a implementação da atividade turística que propicia a aproximação entre o museu e a comunidade representada, em um segundo momento do texto a primeira autora narra em primeira pessoa o chamado *Percurso Interativo*, roteiro de visita elaborado de forma participativa e colaborativa entre os moradores do bairro e o Ponto de Memória. Ao realizar a pesquisa buscamos refletir sobre o interesse da periferia em se tornar local de visita dentro das grandes cidades, abordando discussões que envolvem o turismo cultural aliado aos museus emanados de comunidades periféricas. Desse modo, esse artigo pretende contribuir para debates sobre museus, periferia e turismo; apreendendo os museus comunitários como espaços de reconhecimento do lugar e de sua gente.

2. Museus Firmes, Museu da Terra Firme

A concepção teórica sobre Museu e Museologia entendida no mundo de hoje está profunda e inteiramente vinculada à ideia de *museu integral*, conceito apresentado e discutido durante o

que se convencionou chamar Declaração de Santiago (4), no ano de 1972 (SCHEINER, 2012). O museu, seja qual for sua definição, passou a atender as necessidades da comunidade representada a partir da sua atuação política (MOURA, 2016). Contudo, Tereza Scheiner (*Ibidem*) defende que a preocupação em relacionar museus e comunidades já existia antes mesmo da Declaração de Santiago, sendo o conceito de *museu integral* o resultado de um movimento teórico e também político de esferas internacionais como a UNESCO.

Entendemos que esses museus “abarcaram o território, as práticas, os saberes, as crenças, em suma: o patrimônio natural como cultural” (DIAS, 2007: 129). Em nível global destacam-se experiências pioneiras, como Museu Nacional de Niamey na Nigéria; Rede de Museus Escolares e Comunitários no México; Museu da Anacostia, Smithsonian em Washington nos Estados Unidos; e também no surgimento de outras iniciativas como Museus Comunitários e Centros Culturais de comunidades aborígenes na Austrália e o Ecomuseu de Santa Cruz, na cidade do Rio de Janeiro (BOLTON, 2003; CHAGAS e GOUVEIA, 2014)

A partir do engajamento político e teórico de profissionais de museus em adequar as estruturas museológicas ao condicionamento das sociedades contemporâneas é que se convencionaram chamar *museologia social* (5) à nova forma de se fazer museus (MOUTINHO, 1993; VARINE, 2009; CHAGAS e GOUVEIA, 2014). A essa categoria, Mário Chagas e Inês Gouveia (2014) afirmam que está relacionada à questão dos compromissos sociais que o museu assume e se vincula, se referindo a compromissos éticos de dimensões científicas, políticas e poéticas, o que faz diferenciar da prática museológica instituída no século XIX.

A *museologia social* se propõe pensar e praticar museus além do sentido comum do termo. Tomam os museus como espaços vivos como a própria comunidade, “em constante movimento para se adaptar as mudanças que acontecem nela e em seu ambiente” (VARINE, 2014). Antes se propunham em colecionar objetos que materializassem e fixassem as identidades de seu passado, a partir da construção da memória coletiva e da identidade cultural dos sujeitos detentores de tais objetos (SEPÚLVEDA, 2004), fato recorrente nos museus etnográficos. Entretanto, os derivados dessa *museologia social* tornam-se meios para a construção de sujeitos coletivos em que a comunidade se apropria dele para propiciar a reflexão e a crítica em torno da sua própria realidade (LERSCH e OCAMPO, 2004; MOURA e GONTIJO, 2015).

Esses museus não necessitam de teto, portas e janelas; são espaços que convocam a ação dentro do território musealizado onde atuam, se preocupando em atender as expectativas de sua comunidade, valorizando e preservando o que esta reconhece como patrimônio. Entendemos o patrimônio cultural como é uma categoria de pensamento, devido à maneira como nos influencia sobre o entendimento da vida social e cultural e a possibilidade de transitar entre mundos diversos (GONÇALVES, 2003). Assim, afirmamos que o patrimônio não se faz presente apenas para simbolizar ou retratar algo; ele carrega ensinamentos, juízos de valor de nossos ancestrais e lembranças de histórias das quais ouvimos contar pelo grupo social (MOURA e GONTIJO, 2015).

Consideramos o patrimônio cultural de forma abrangente, como testemunho de experiências vivas e vividas, que transcendem mundos e tempos, que agenciam, e que ressonam como aborda Gonçalves (2005) forças culturais complexas e dinâmicas sobre determinado indivíduo e/ou grupo. Nesse sentido, os museus são apreendidos como agentes de desenvolvimento social, regeneração e empoderamento das populações. Os emanados da museologia social desenvolvem, assim, ações e atividades que constroem trabalhos coletivos que envolvem a comunidade representada, reconhecendo-a como sujeito do processo e proporcionando aos envolvidos expressarem a sua história da maneira desejada (MOURA, 2016).

Na periferia os sujeitos enfrentam as duras condições de vida, no entanto por meio da sociabilidade se permitem também compartilhar gostos e valores diversos. Nosso objeto de estudo não é apenas um bairro periférico, mas um local estereotipado pela pobreza e pela violência, que usa o museu como estratégia para se reafirmar como espaço de vitória e travar novas lutas e conquistas. Afinal como tantos outros bairros, nele se formam redes de contato, fortalecimento e empoderamento da diversidade da vida urbana, que se traduzem na criação, na produção e na circulação de informação e de produtos culturais que atendem as perspectivas de seus moradores. Isso favorece ao fortalecimento da autoestima e afirmação das origens e códigos, segundo Lilian Silva (2012), que aliados a oportunidade de participar de práticas culturais próprias, fazem com que o sujeito marginalizado se sinta incluído na cena urbana, livrando-se do estigma da invisibilidade social de classes.

A melhora da auto-estima social que esses espaços provocam em suas localidades permitem o reconhecimento externo por aqueles que muitas vezes os pré-julgaram de minoritários, marginais e até incapazes de fazerem diferente. Neste caso nos referimos à mídia como formadora de opinião, que contribui maciçamente para o alastramento de estereótipos que norteiam essas comunidades. O museu como fenômeno social que catalisa transformações pode ser instrumento de empoderamento dos sujeitos, propiciando auto-reconhecimento que implica na mudança de estereótipos externos. Tomamos como exemplo a visitação de intelectuais, teóricos, museólogos e profissionais atuantes na Terra Firme, que buscaram conhecer o trabalho do PMTF e as vivências do bairro.

Os Pontos de Memória, programa que atende os diferentes grupos sociais do Brasil que não tiveram oportunidade de narrar e expor suas próprias histórias, memórias e patrimônios nos museus (IBRAM e OEI, 2016), dentro das periferias brasileiras, tornaram-se espaços de discussão e mobilização social em defesa do desenvolvimento dos lugares e de sua gente, por meio de ações voltadas para a valorização da memória, reconstrução histórica e apropriação de patrimônios culturais. Os museus eram uma realidade no início de formação dessas iniciativas, todos falavam e queriam possuir museus. Os pontos pioneiros, reconhecidos aqui pelos os primeiros contemplados pelo programa, avançaram nas discussões e tornaram-se espaços de apropriação social, passaram a falar de museus, categoriais museais, exposição, acervo – utilizando termos e conceitos presentes na discussão de museologia social.

No decorrer do desenvolvimento do Programa as iniciativas resignificaram tal categoria, incorporando amplas dimensões simbólicas e sociais ao que passou a se chamar Pontos de Memória. Com o tempo os sujeitos integrados passaram a entender os PM como iniciativas comunitárias que se identificasse com as perspectivas da memória social e/ou da museologia social, atribuindo diversos significados a suas organizações. Tais empreendimentos que se diversificaram com o tempo são reflexo do protagonismo social de tais comunidades traduzido por meio de ações museológicas, como assegura a Lei nº 11.904/2009 que instituiu o Estatuto de Museus no Brasil. O museu comunitário transfigurado no Ponto de Memória nada mais é do que uma nova categoria de ação afirmativa que se instalou em grandes cidades brasileiras; são mecanismos institucionalmente constituídos de uma nova realidade de resistência social que tende a se dinamizar em curto prazo.

Arelado a essa argumentação, Hugues de Varine em entrevista à Mário Chagas, ao definir o museu comunitário considera que alguns deles “nem se chamarão museus, mas todos seguirão os princípios da nova museologia (Santiago, Quebec, Caracas) no seu espírito ou na sua escrita (teoria)” (2014: 247). Conclui-se, então, que o conceito de *museu integral* que norteia as iniciativas de Pontos de Memória ultrapassa a classificação museu no sentido institucional. São iniciativas que se materializam ao território e que representam a coletividade pretendendo ser “ao mesmo tempo centro e periferia” (Ibidem) da própria história.

A partir da atuação dos pontos pioneiros, em sua maioria, os Pontos de Memória percebem o museu como um fenômeno catalisador das transformações sociais, como ferramenta útil para as comunidades ao trabalharem na concretização do *museu integral* e suas atribuições que beneficiam as construções da autonomia dos povos. O Ponto de Memória da Terra Firme pode ser compreendido como uma experiência de museologia social exitosa em Belém, Pará, pois se trata de uma organização que trabalha junto aos pressupostos da museologia e, é mantida e gerida por agentes sociais pertencentes à comunidade a qual representa. É um Museu Comunitário no bairro da Terra Firme, que atua com e para os moradores do bairro.

Compreendemos que os Pontos de Memória são museus por trabalharem com identidades locais, narrativas e representações dentro de pressupostos de um tipo de representação museal. No caso do Ponto de Memória da Terra Firme pode ser entendido como um museu comunitário. O PMTF procura conservar, investigar, comunicar e expor a identidade afirmada dentro do bairro da Terra Firme por meio da memória, história e patrimônio reconhecidos pelo morador.

Soares e Scheiner afirmam que os museus são “como casas, como instâncias em que moram o humano” (2009: 2) (6). Fazendo-nos refletir que o “museu é um espaço do habitar” (Idem: 1), por isso é vivo, dinâmico e cíclico, em que só é possível a partir das relações e experiências sincrônicas dos habitados. Notamos a partir dessa reflexão que o museu que habita em Terra Firme desvenda um território cercado de representações simbólicas que configuram um bairro de várias facetas, formado por gente compromissada com bem-estar do lugar; baseado na vontade de proporcionar um espaço aberto que musealiza coletivamente o bairro e tudo que nele pertence a partir de diversas ações.

A dinâmica urbana que percebemos no bairro da Terra Firme através de seu museu comunitário também tem tido o poder de atrair novos olhares, novas mídias. Tem também se recriado para participar, mesmo que como coadjuvante, de uma das maiores e mais poderosa indústrias da atualidade: o turismo. Neste sentido o museu afeta e é afetado, impacta e é impactado, influenciando instituições, pessoas, paisagens e as “coisas” (MILLER, 2010) que foram selecionadas como acervo deste museu diferente que é o Ponto de Memória.

3.O antropólogo turista: reflexões sobre a antropologia do turismo na periferia do mundo ocidental

“O turismo então é hoje muito mais do que uma atividade econômica, é sim um fenômeno social, característico da sociedade industrial moderna, que está presente na vida de todos os que participam dela, mesmo nas diferenças de classes, grupos, etnias, nações.” (FIGUEIREDO, 1999: 51).

Ninguém duvida da importância de se pesquisar o empreendimento do turismo na atualidade. O turismo como mero instrumento massificado de lazer tem sido frequentemente questionado nas ciências sociais, pois de certa forma traduz o ambiente artificial ocidental que se intensificou no final do século XX. Na Antropologia este debate chega a causar um certo desconforto, na medida em que o antropólogo e o turista eventualmente almejam um mesmo fim: o deslocamento e o encontro com o outro.

Pesquisas envolvendo o turismo na antropologia remetem à década de 1960, quando pela primeira vez antropólogos motivados pela preocupação da “intromissão dos turistas em suas situações de campo” começaram a documentar tais conflitos como um subproduto de suas pesquisas, que assim foi se desenvolvendo subsequentemente com pesquisadores ainda

preocupados com impactos causados nas comunidades anfitriãs e baseados em conceitos de aculturação (GRABURN, 2009: 16-17). Apesar disso ainda é considerado um tema pouco explorado pela antropologia tanto no Brasil quanto no exterior, que mantém-se focada “principalmente nos impactos na cultura, nos processos de aculturação e na questão da autenticidade” (BARRETTO, 2003: 20). No entanto, é a busca pelo “autêntico” que vem transformando tais padrões de consumo atualmente, causando uma notória diversificação da oferta turística, visto que cada vez mais o consumidor busca experiências que fogem de rotinas cotidianas do mundo globalizado.

Apesar da atual preferência por paradigmas mais interpretativos que político-econômicos, efetivamente não “há uma perspectiva teórica única que amarre a pesquisa antropológica sobre turismo” (GRABURN, 2009: 13). Estudos mais recentes no Brasil que envolvem comunidades ribeirinhas e grupos indígenas têm compreendido o turismo como uma nova alternativa econômica, vislumbrado que tal atividade também pode gerar benefícios culturais para as comunidades locais, analisando como visitantes e o turismo podem se tornar parte integral da cultura (BEZERRA, 2014; GODOY, 2015; GRÜNEWALD, 2009).

Visitantes como Hugues de Varine (7), Tereza Morales (8) e Mário Chagas, além dos representantes de outros Pontos de Memória (9), comunidades periféricas e grupos culturais oriundos de favelas já estiveram no bairro da Terra Firme, realizando caminhadas, conversando com os moradores e trocando experiências com os conselheiros do PMTF. A presença de pessoas de fora, de visitantes ilustres e de companheiros de militância despertaram a necessidade de mapear patrimônios dentro do bairro para formalizar um roteiro de visita, projeto esse que se concretizou sob o título Percurso Interativo, narrado a seguir pela primeira autora como membro do grupo de visitantes utilizando como metodologia principal a observação participante.

O conceito de turismo geralmente evoca deslocamento e permanência. Não estamos desafiando tal concepção, apenas entendemos a presença do museu comunitário como uma nova oportunidade de visita na cidade, que tem o potencial de atrair o turista tradicional e também o próprio morador de Belém que nunca teria acesso a tais espaços, que apesar de públicos estão invisibilizados e indisponíveis no cotidiano do belenense. Como afirma Barretto “o turismo consiste no deslocamento de pessoas que, por diversas motivações, deixam temporariamente seu lugar de residência, visitando outros lugares, utilizando uma série de equipamentos e serviços especialmente implementados para esse tipo de visita (2003: 20).

É possível aproveitar novos prazeres, sensações e vivências na periferia? Seria possível mudar a percepção do próprio morador da cidade para espaços estereotipados como violentos em locais sem grande interesse dentro de nossas cidades através da experiência de lazer? Sabe-se que recentemente esse quadro vem mudando, pessoas vem buscando cada vez mais praticar novas experiências nesses lugares. O interesse não é pelo marginal, violento, e sim pela força de resistência e empoderamento que essas comunidades possuem frente ao descaso da sociedade. Posto que no mundo globalizado “a indústria do turismo é responsável por criar maneiras de transformar, circular e consumir localidades, criando uma cultura material e uma ‘economia de sensações’ que lhe é específica” (MEDEIROS 2006: 2).

Segundo Alfonso (2003) o chamado turismo cultural, segmento que se encaixa melhor na proposta do museu comunitário, caracteriza-se pelo interesse pela história natural, pelo patrimônio humano e cultural, as artes e a filosofia, bem como as instituições de outros países. O que se compreende é que o principal objetivo deste tipo de turismo é conhecer, estudar, vivenciar, se relacionar com diferentes culturas e diferentes produções do homem. Buscam-se as singularidades culturais dos outros povos.

O turismo cultural se vale do patrimônio cultural para planejar o produto turístico deste segmento, ao reafirmar identidades locais e impulsionar a evolução do sistema cultural local (BRENNER, 2005). Como pode ser visto com Menezes (2004), o turismo cultural tem sua base fundamentada na interpretação de manifestações culturais que se apreende, inventaria, documenta e transforma em atrativo para pessoas que buscam conhecer o outro e transformar esse conhecimento em momento de abstração e de lazer. Desse modo, segundo Almeida “o aumento pela procura dessa prática tem levado muitos destinos tradicionais com outras modalidades de turismo a revalorizarem os seus recursos e a buscarem na cultura modelos agregadores de dinamização e de potencialidades como atrativos importantes no conjunto tradicionalmente ofertado por visitantes” (2007: 155).

É o caso da cidade do Rio de Janeiro, com o turismo nas favelas. Nos Morros Pavão, Pavãozinho e Catangalo, localizados entre as praias de Ipanema e Copacabana (Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro) é onde está presente o Museu de Favela, considerado um Ponto de Memória, pelo qual a atividade turística vem despertando novos olhares ao lugar. Segundo Pinto et al. “no Museu de Favela o elemento integrador desse fundamento de arranjo é a cultura territorial, desde seu passado, esse seu presente e olhando para o futuro. Um arranjo produtivo fundado em memórias e identidade coletiva” (2012: 42). A proposta do MUF é “de musealizar o morro do Cantagalo-Pavão-Pavãozinho e a tentativa de transformá-lo em um monumento turístico carioca” (SILVA, 2014: 67). Com a parceria entre MUF e o curso de Turismo da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) foi elaborado o Projeto Turismo no MUF (TURISMUF) que tinha como objetivo “incentivar o turismo no morro, por meio de elaboração de roteiros, capacitação de moradores para a atividade turística e inclusão da comunidade no planejamento do turismo” (Ibidem).

Assim como o MUF, o Ponto de Memória da Terra Firme foge dos padrões convencionais de museu: é um museu a céu aberto que atua dentro dos mais variados espaços, como nas casas dos moradores, nas escolas, nas ruas, praças e instituições. É concebido no seio da comunidade que se volta para as suas vivências (MOURA, 2016). Destacamos a seguir o projeto Percurso Interativo, coordenado pelo Ponto de Memória da Terra Firme (10). A proposta visa atrair visitantes para espaços públicos valorizados por moradores no bairro, espaços que também foram selecionados na paisagem por serem representativos da memória do bairro. O percurso busca proporcionar aos participantes uma melhor percepção sobre o patrimônio local do bairro, evidenciando a memória social e o pertencimento ao lugar por meio de “outro olhar” sobre os principais pontos de referência do cotidiano do bairro. O roteiro segue os seguintes locais: *Campus de Pesquisa do Museu Goeldi, Jardim Comunitário, Escola Brigadeiro Fontenelle, Praça Olavo Bilac/shopping chão, Feira da Celso Malcher, Horto Mercado.*

4.Desvendando o bairro da Terra Firme através da etnografia como turista: percepções diretas da primeira autora

Minha caminhada acontece em um típico bairro periférico de uma capital brasileira, constituído por emaranhados de postes, placas e fios elétricos que são recorrentes a ruas, ruelas, pelas quais transitam freneticamente pessoas com sonhos, coragem e trabalho. O bairro da Terra Firme é muito familiar, o conheci ainda no colégio quando ia visitar uma amiga que desde menina reside por lá. No entanto, foi em 2009 quando iniciou o processo de formação do Ponto de Memória da Terra Firme que comecei a circular e participar mais ativamente do bairro.

Atuei no período de 2009 a 2013, como conselheira e também consultora do PMTF aliada a moradores e outros sujeitos que trabalham em prol de melhorias sociais no bairro. Juntos desenvolvemos diversas atividades museológicas que contribuíram para a construção coletiva



de um museu comunitário, que no ano de 2016 apresento e defendo por meio da dissertação intitulada *Ponto de Memória: experiências etnográficas no museu diferente de Terra Firme, Belém-Pa*. Portanto, é em meio a descobertas profissionais e acadêmicas e por que não pessoais que venho desvendando o bairro da Terra Firme.

A cultura da periferia e seu poder de resistência e criatividade artística vêm se afirmando no século XXI. Segundo Silva, a cultura produzida na periferia independe de suas mazelas sociais, “há construção de uma cultura independente, fora do mercado de massa e televisivo, com características e linguagens próprias” (SILVA, 2013: 6). Os museus emanados dessa cultura periférica partem de construções coletivas que se utilizam de ações e atividades para a aproximação entre o museu e a comunidade representada.

O Programa Ponto de Memória, atuante inicialmente em comunidades periféricas dos centros urbanos de capitais brasileiras, procura difundir uma política pautada na museologia comunitária, reconhecendo o museu como um processo de ação e mobilização social, muito além de uma instituição; valorizando iniciativas de memória que não necessariamente se reconhecem como experiências de museologia social ou que entendem esse conceito mesmo inseridas no programa (MOURA, 2016). Integrada ao processo dentro do bairro da Terra Firme, pude ver e perceber transformações sociais e articulação política dos lugares participantes do programa.

Para alinhar o plano museológico em seus locais de atuação roteiros de visita foram implementados buscando refletir sobre cidadania, territorialidade e pertencimento entre os que residem, chegam e transitam pelos bairros. Propiciando, assim, no despertar para a atividade turística como a que ocorre no Museu de Favela com o Circuito Casas-Tela (PINTO et al., 2012). O bairro da Terra Firme se espelha nessa atividade consagrada para firmar as ações museológicas no bairro. Descreverei nas próximas linhas o bairro para conhecimento e revelação que tanto vos falo, a partir da minha participação no Percorso Interativo.

Era uma manhã de quarta-feira, no mês de outubro, no ano de 2016, quando mais uma vez (re) descobriria o bairro da Terra Firme. Especialmente nesse dia, retornaria ao bairro, para um trabalho de campo da disciplina Patrimônio Cultural e Turismo (11) do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Pará (PPGA/UFPA), a fim de vivenciar um roteiro turístico alternativo dentro da cidade de Belém, proporcionando discutir as diferentes formas de relações entre as populações e instituições nos processos de comodificação do patrimônio cultural, como propunha a disciplina. Havia antes entrado em contato com os colegas, conselheiros do Ponto de Memória, revelando participar do roteiro de visita lançado por eles no mês de maio, do mesmo ano.

Além de mim, outras pessoas se interessaram em desvendar o bairro. Algumas como Cibelly, minha colega de turma; e três professoras da rede pública de ensino que nunca antes tinham ido ao bairro com o interesse de vivenciar experiências no lugar. Outras como a pesquisadora do Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), Cristina Senna, gostariam de acompanhar o percurso para identificar quais os patrimônios apreendidos pelos moradores do bairro. O grupo formado por 12 pessoas foi mediado por Carol, turismóloga e uma das responsáveis pela elaboração do roteiro de visita. Carol contou com a ajuda das conselheiras Chiquinha e Helena, responsáveis pela execução e divulgação do Percorso Interativo.

A caminhada iniciou no Campus de Pesquisa do MPEG, instituição parceira devido à importância da instituição para trajetória do Ponto de Memória da Terra Firme. Helena, como funcionária do Museu Goeldi, coordena o projeto “Museu Goeldi leva Educação em Ciência à Comunidade” que

desenvolve ações socioambientais estreitando relações do museu com a sociedade, atuando no bairro da Terra Firme desde o ano de 1985. Como conselheira do PMTF media o diálogo entre o estado e a sociedade civil ao viabilizar parceria entre o Ibram e o Museu Goeldi para disponibilização de mão de obra e espaço para as reuniões, encontros, oficinas e/ou qualquer outra atividade que o Ponto de Memória necessite de espaço físico.

O Ponto de Memória da Terra Firme é um museu diferente, a céu aberto, sem portas e janelas, que acontece simultaneamente em todos os espaços do bairro; um museu como espaço de reflexão e ação para a conquista de direitos que beneficiem toda a comunidade (MOURA, 2016). Sendo o Museu Goeldi uma referência para esse grupo como uma instituição que atua para e com a comunidade, tendo em vista que provoca o interesse desses de possuírem seu próprio museu. É nesse sentido que foi feita a escolha pela sede do Goeldi no bairro como ponto de partida.

O rio Tucunduba(12) e a Avenida Perimetral são os principais elementos que delimitam o bairro da Terra Firme. A Perimetral é conhecida como a Avenida da Ciência porque abriga as principais instituições de pesquisa com sede em Belém, destaque para a Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (EMBRAPA), Universidade Federal Rural da Amazônia (UFRA), Universidade Federal do Para (UFPA), além do Campus de Pesquisa do MPEG.

Seguindo pela Avenida Perimetral continuamos o roteiro. A segunda parada foi no Jardim Comunitário, recém implantado por moradores do bairro com o incentivo do Ponto de Memória da Terra Firme na extensão do Campus de Pesquisa do Museu Goeldi. Uma proposta para combater a devastação das áreas arborizadas do bairro que de maneira brusca e sem planejamento adequado foram sendo urbanizadas. As consequências disso são percebidas nos primeiros passos da caminhada, pelo sol ardente que queima nossas partes do corpo desprotegidas, além da transpiração intensa justificada pela umidade característica da região e sede exagerada.

Contudo, muitos de nós belenenses não saímos de casa sem nossas sombrinhas para nos proteger da famosa chuva das 14h, nos servindo também nos dias de sol para proteger do ardume e sensação de calor intensa. E claro, como sou uma dessas pessoas; armei minha sombrinha e continuei a caminhada.

No Jardim Comunitário as mediadoras da visita nos relataram que há alguns anos os moradores que residem na Avenida Perimetral e redondezas passaram a se incomodar com o lixo despejado em toda a extensão do Campus de Pesquisa do Museu Goeldi. Moradores vizinhos ao Campus não conseguiram limpar a área e nem desenvolver um trabalho de educação ambiental com os que insistem jogar lixo no lugar. Em 2015, com a colaboração do Ponto de Memória realizaram um evento (13) para discutir a problemática delimitando um cronograma de ações para a implementação de um Jardim Comunitário no local. E a partir de então, passou-se a desenvolver práticas de plantio, cultivo, pesquisa e conservação, uma parceria entre o PMTF, MPEG e moradores do entorno.

De fato o problema do lixo é recorrente em toda Terra Firme, mas algumas áreas há uma concentração maior devido o despejo de todo tipo de lixo urbano, dos quais podemos considerar os recicláveis, orgânicos e entulhos. A extensão do muro do Campus do Museu Goeldi é uma das áreas que mais sofrem com esse problema, devido estar em uma das principais vias de trânsito que circulam pessoas de diversos bairros da região metropolitana de Belém favorecendo ao despejo de lixo de outros bairros da cidade. Um agravante para essa situação é o terreno ser alagável típico de várzea que favorece para a aglomeração desses materiais. Um problema sério que necessita com urgência ser resolvido.

Em meio a esse caos, foi impossível não refletirmos sobre as evidências claras que estavam a nossa frente há muito tempo, pois o grupo que estava nesse dia no Percurso Interativo passa diariamente pelo local no ir e vir de seus trabalhos e estudos. Sob influência dos envolvidos com o Jardim Comunitário que reforçaram a necessidade urgente de recuperação e preservação do meio ambiente e o reconhecimento deste como uma riqueza essencial para a sustentabilidade local, capaz de favorecer economicamente o bairro, valorizar e qualificar as vidas que escolheram estes espaços como suas moradas e de seus familiares. Destacamos o interesse em desenvolver uma cultura de subsistência através da reconstrução de hábitos alimentares tradicionais e mais saudáveis para todos.

E assim, ficamos alguns minutos debatendo melhorias para o Jardim Comunitário, que pareceu ser de interesse de todos a manutenção de locais como esse em outros cantos da cidade e até em outras cidades. O interessante da discussão foi à oportunidade de trocar experiências com os participantes do Percurso Interativo, como as dicas de Cibelly, minha colega de turma que é arquiteta, sugerindo possibilidades para o melhor manejo do plantio e pensando na estética do lugar para ter maior alcance do objetivo de sensibilizar os que transitam pela avenida quanto às causas socioambientais do bairro da Terra Firme.

Realizamos a partir da parada no Jardim Comunitário o caminho pela rua São Domingos, uma das principais vias de acesso ao centro do bairro. Pelo percurso nos deparamos com diversos meios de transporte: ônibus, carros, motocicletas, bicicletas, carroças; que transitam freneticamente pelas ruas do bairro. Há uma concentração de empreendimentos comerciais nessa rua, com destaque para as vendas de açaí que em sua maioria estavam lotadas de pessoas. Nesse caminho é possível identificarmos onde estão localizados o posto de saúde, as farmácias e as escolas públicas do bairro, como a escola de ensino fundamental e médio Brigadeiro Fontenelle, nossa terceira parada no Percurso Interativo.

A proposta inicial do roteiro era de entrarmos na escola, conhecer alguns espaços e o monumento de condecoração da UNESCO no ano de 2003 como umas das escolas brasileiras que melhor combate a violência por meio de ações pedagógicas. No entanto, encontramos o colégio tomado por alunos reivindicando melhorias na escola que passa por graves problemas de infraestrutura e também se posicionando contra a reforma do Ensino Médio e a Proposta de Emenda Parlamentar nº 55 (14), a PEC do Teto dos Gastos Públicos, propostas do atual governo brasileiro. No período que realizamos o percurso, o país estava tomado por manifestações populares de estudantes, trabalhadores e representantes de movimentos sociais contra essas medidas parlamentares que implicaram no corte de investimentos na área da educação, saúde e assistência social; essenciais para o bem-estar do povo brasileiro.

O movimento estudantil presenciado na Escola Brigadeiro Fontenelle demonstra para mim a força política que há no bairro da Terra Firme. Formado a partir da articulação e organização dos moradores que ocuparam no fim da década de 1960 terras pertencentes à União, mas especificamente terras da Universidade Federal do Pará, que por meio de centros comunitários e associações travaram lutas para fixarem moradia digna. Foi interessante perceber durante a ocupação da escola a participação de ex-alunos moradores do bairro e hoje universitários.

Dando continuidade ao percurso fomos convidados a seguir até a Praça Olavo Bilac, a quarta parada, que se encontra no coração pulsante da Terra Firme: o cruzamento da Rua Celso Malcher com a Rua São Domingos. A confluência das mais variadas coisas (Miller, 2013), que estão entrelaçadas no ir e vir do morador. A praça que pertence à Paróquia São Domingos do Gusmão é a principal área de lazer do bairro.

No dia pudemos vivenciar o “shopping chão”, conforme é apelidado no bairro a venda de roupas, calçados e acessórios usados que são estendidas sobre uma lona colada ao chão da

praça. A atividade acontece somente no período da manhã no interior da Olavo Bilac; as vendedoras são mulheres de pouca conversa que dividem o espaço com os vendedores de eletrônicos, também usados, que se concentram próximos aos portões. Às 12h por decisão da Paróquia São Domingos a praça fecha e só é reaberta às 14h. Já no período da tarde a configuração é outra, se concentram a venda de comidas típicas, bombons e lanches; como também a presença de brinquedos infláveis para diversão das crianças.

Em frente à Praça Olavo Bilac visualizamos o único semáforo presente no bairro que foi instalado pouco há mais de um ano desse dia da visita. Os mediadores do percurso informaram que antes da sua chegada ocorria certa cordialidade entre os que ali passavam -motorista, carroceiros, ciclistas e pedestres - conseguiam se entender transitando tranquilamente no cruzamento. Após a chegada do semáforo o que ocorre é uma confusão entre veículos e pedestres que não conseguem respeitar o tempo do sinal, provocando uns aos outros com os mais variados tipos de sons e xingamentos. Portanto, percebe-se que todos conseguiam se entender no meio do caos e quando o sinal é colocado para impor certa ordem, alguns respeitam as regras e outros não, resultando em uma experiência sem sucesso.

Convidados a seguir, após visitar a Praça Olavo Bilac, nosso percurso foi caminhar pela Rua Celso Malcher até chegar ao Horto Mercado Municipal da Terra Firme, última parada do Percurso Interativo. Observou-se pelo caminho também concentração de empreendimentos comerciais dos mais variados tipos de produtos: supermercado, açougues, roupas, calçados, artigos de festas, materiais de construção, entre outras; alocados em prédios de no máximo três andares que servem de moradia e comércio. Nesse local se concentram as três únicas escolas particulares presentes no bairro.

Entre a calçada e a pista da Celso Malcher está presente a principal feira do bairro, com os mais variados alimentos: frutas, legumes, carnes bovinas e suínas, peixes, mariscos; atendendo boa parte das famílias residentes em Terra Firme. Antes de entrarmos no Horto Mercado conversamos com o José, vendedor de camarão. Ele nos relatou que a feira funciona nos turnos da manhã e noite, atendendo o morador sempre com produtos fresquinhos, de excelente qualidade e de bom preço. Acredito que seja pela proximidade do bairro com a Centrais de Abastecimento do Pará (CEASA).

Ao entrarmos no Horto Mercado Municipal verificamos que o principal produto comercializado é o peixe, mas também há barracas de verduras, farinhas e ervas. Encontrei por lá uma amiga de minha mãe, a Graça, que é moradora do bairro desde menina, ela nos relatou com orgulho a sua relação com o mercado. Graça e o marido, Dorivaldo, sempre trabalharam na feira. Ele foi vendedor de peixe e ela vendedora de verduras por muitos anos no bairro. Hoje, complementam a renda com o aluguel das barracas, que foi repassada para os seus filhos.

Caminhar sobre Terra Firme é desvendar além dos aspectos físicos as relações que se estabelecem dentro do bairro. Há um sentimento de fraternidade que exala confiança, otimismo e alegria do morador. Todos se conhecem! Foi com esse sentimento que encerramos o Percurso Interativo, identificando o bairro como um lugar de memória (NORA 1993), um lugar que por si só provoca emoções e sentimentos de uma vida simbólica daqueles que construíram e constroem em Terra Firme. Logo, porque não um destino turístico?

5. Considerações Finais: o antropólogo turista em ação

Observar e vivenciar ações no bairro da Terra Firme que despertam para o desenvolvimento da atividade turística em uma comunidade periférica, permitiu a reflexão sobre comunidades ativas que se apropriam de dinâmicas sociais do contexto contemporâneo para exercer os seus direitos de memória e museu. O interesse pelo turismo se dá pelo auto-reconhecimento e divulgação de suas realidades; provocadas por uma necessidade de transformar o lugar e sua gente. Ao longo do percurso de visitação pode-se compreender um espaço em que se abriga o passado, o presente e o futuro de uma comunidade autêntica, consciente e gestora de seus valores.

A experiência de observa o participante nos leva a indagar nosso papel enquanto antropólogas que se interessam pelas dinâmicas do turismo (15), apresentando uma estratégia talvez menos tendenciosa de análise que visa compreender a paisagem como uma constru o dinâmica e carregada de significado simbólico que ultrapassa o cotidiano daquele lugar, e que   carregada de significados nem sempre conscientes.

Apesar de muitos autores considerarem a observa o participante como sin nimo de trabalho de campo, adotamos a conceitua o menos ampla deste método tendo como abordagem a análise de comportamento e a coleta de dados a partir da experiência do pesquisador quando observa e participa do evento (DEWALT, DEWALT e WAYLAND, 1998: 259). Optamos por este método, tanto na pesquisa apresentada aqui quanto em pesquisas anteriores no tema da antropologia do turismo (GODOY, 2012 e 2015), pois ele nos permite o aumento qualitativo tanto da coleta quanto da análise dos dados, e diminui os fatores de interferência do pesquisador no evento a ser analisado. Na etnografia descrita pela primeira autora do artigo a inten o em fazer parte do grupo visou sua participa o como meio de aprendizagem explícito de todos os aspectos envolvidos no ato de apresentar e conduzir o visitante. Assim a pesquisadora pode perceber elementos materiais e paisagísticos que foram selecionados pelos condutores como relevantes ao longo do roteiro que poderiam se diferenciar dos mesmos elementos presentes na constru o do museu comunitário, seu objeto de pesquisa há alguns anos (MOURA e GONTIJO, 2015; MOURA, 2016).

Sabemos que a atividade turística não   o principal objetivo do Ponto de Memória da Terra Firme, mas no propósito de musealizar o bairro está aliada a idéia de conservar, preservar e comunicar ao lugar e sua gente. Assim, estimamos que o Percurso Interativo possa ser meio para alcançar tal propósito, agregando valor ao bairro e a tudo que nele pertence. Nesse momento o roteiro está em fase de adapta o e sendo avaliado a cada visita por todos os participantes para melhor observar os desafios e dificuldades colocadas em questão.

Os envolvidos no Percurso Interativo pretendem ampliar a a o para outros lugares do bairro, mas isso depende das parcerias a serem formadas no futuro. No momento a a o tem atingindo mais o público de outros bairros da cidade, que por curiosidade, interesse pessoal e lazer desejam viver essa experiência. A participa o dessas pessoas favorece para mudança de estigmas negativos relacionados ao bairro da Terra Firme, a possibilidade dos moradores narrarem suas histórias e patrim nios têm mudado esse cenário.

O desejo desse bairro de entrar em um circuito alternativo de visita o turística não reca i ao que Barretto chama de "zoológico cultural" - um espetáculo e um tema de fotografias. Mas um lugar de apropria o cultural, de empoderamento de pessoas, de resistência e luta como bem constitu i a história do bairro da Terra Firme.

O debate interdisciplinar aqui proposto entre a museologia, a antropologia e o turismo, tendo como fio condutor a reflexão e interpretação do patrimônio cultural de comunidades periféricas, tem despertado nosso interesse em vivenciar experiências semelhantes do bairro da Terra Firme em outros lugares, permitindo aprofundar conhecimento sobre essas iniciativas e seus campos de atuação. Esperamos que tais reflexões possam ser úteis para se pensar os museus e turismo na periferia, visto que essas iniciativas ainda representam estratégias recentes e há pouca produção acadêmica sobre o assunto.

NOTAS

(1) Direitos Sociais - Art. 6º São direitos sociais a educação, a saúde, a alimentação, o trabalho, a moradia, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados, na forma desta Constituição (Brasil 2011: 23)

(2) É importante destacar que museus comunitários dentro de bairros, favelas e centros comunitários já eram uma realidade brasileira. Refiro-me ao: Ecomuseu do Quarteirão e Museu da Maré no Rio de Janeiro; Ecomuseu da Serra do Ouro Preto, cidade de Ouro Preto - Minas Gerais; Museu Treze de Maio, em Santa Maria no Rio Grande do Sul; como também o Ecomuseu da Amazônia, em Belém; experiências presentes também em outros estados (MOURA, 2016).

(3) Belém-PA (Comunidade do Bairro da Terra Firme); Belo Horizonte - MG (Comunidade do Taquaril); Brasília-DF (Comunidade da Estrutural); Curitiba-PR (Comunidade do Sítio Cercado); Fortaleza-CE (Comunidade Grande Bom Jardim); Maceió-AL (Comunidade do Jacintinho); Porto Alegre-RS (Comunidade da Lomba do Pinheiro); Recife-PE (Comunidade do Coque); Rio de Janeiro-RJ (Comunidades do Pavão-Pavãozinho-Cantagalo); São Paulo-SP (Comunidade da Brasilândia); Salvador-BA (Comunidade do Beiru) e Vitória-ES (Comunidade do São Pedro).

(4) 18º Encontro Anual do Conselho Internacional de Museus (ICOM), na cidade de Santiago, Chile.

(5) Convencionou-se chamar assim após várias designações difundidas nos anos 1990, tais como: ecomuseologia, museologia comunitária, museologia crítica, museologia dialógica e tantas outras.

(6) Usam essa afirmativa a partir do pensamento de Bachelard, ao lembrar que “todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa” (2005 apud SOARES e SCHEINER 2009: 1).

(7) Consultor na área de desenvolvimento comunitário contribui para o desenvolvimento de projetos ligados ao patrimônio e museus em vários países (França, Itália, Espanha, Portugal, Brasil, entre outros) considerado

(8) Antropóloga, professora do Instituto Nacional de Antropologia do México, consultora da União dos Museus Comunitários de Oaxaca e da União Nacional dos Museus Comunitários e Ecomuseus do México e da Rede de Museus Comunitários da América.

(9) Já visitaram Terra Firme, os Pontos de Memória: Coque, Jacintinho, Lomba do Pinheiro, MUF, Museu da Maré, São Pedro, Estrutural, Brasilândia, rede LGBT de Memória e Museologia Social, Rede de Pontos de Memória e Museus Comunitários do Rio Grande do Norte, Rede de Memória e Museologia Social de São Paulo – que participavam da IV Teia da Memória, em 2014. Como também os participantes da III Reunião de Jardins Botânicos (JB) e Pontos de Memória: JB do Recife; JB de Itatiba; JB Poços de Caldas; PM Maracrioula, PM Encantos dos Alagados; em 2015.

(10) Realizado em parceria com o Núcleo de Altos Estudos Amazônicos da Universidade Federal do Pará (NAEA/UFPA), por meio das pesquisas de doutorado de Ana Cláudia Silva e de iniciação científica de Maria Karoline Santos, dentro do projeto de pesquisa “Turismo Cultural e Patrimonialização: campo de relações, referências culturais e gestão para visitação”, ambas orientadas pelo professor doutor Silvio Figueiredo.

(11) Ministrada pela professora Dra. Renata de Godoy.

(12) O igarapé do Tucunduba é formado pela presença do rio Guamá e seus afluentes, possui uma extensão de 3.600 metros. Sua denominação vem do tupi guarani que significa “lugar que possui muitas árvores tucum”, palmeira propicia a produção de fibras para redes e cordas (Alves, 2010).

(13) Trata-se da III Reunião de Jardins Botânicos e Pontos de Memória.

(14) Institui o Novo Regime Fiscal no âmbito dos Orçamentos Fiscal e da Seguridade Social da União, que vigorará por 20 exercícios financeiros, existindo limites individualizados para as despesas primárias de cada um dos três Poderes, do Ministério Público da União e da Defensoria Pública da União.

(15) Participamos do Grupo de Pesquisa Antropologia do Turismo na Amazônia (GATA); Renata de Godoy é líder e Camila Moura é pesquisadora. O GATA destina-se a investigações sobre processos de uso turístico, sejam baseados em comunidades tradicionais, em zonas urbanas ou rurais, usufruindo de patrimônios ambientais e culturais, que estejam situados na Amazônia (podendo incluir outras áreas globais semelhantes econômica e socialmente), visando uma discussão profunda destes processos e de todas as formas de integração e modificação que têm gerado em grupos atuais. Trata-se de um grupo de pesquisa com duas linhas de pesquisa: 1) Práticas turísticas, dinâmicas territoriais e urbanização (dois estudantes, sete pesquisadores); e 2) Turismo e Arqueologia (um estudante, quatro pesquisadores).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, M. - Desafios e possibilidade de planejar o turismo cultural. In **Turismo de Base Local: identidade cultural e desenvolvimento regional**, , edited by Giovanni Seabra. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2007. ISBN: 9788577451036

ALVES, E. - **Marchas e contramarchas na luta pela moradia na Terra Firme (1979-1994)**. 2010. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Universidade Federal do Pará, Belém, Brasil.

AVELAR, L. - **Museus Comunitários no Brasil: o Ponto de Memória Museus do Taquaril**. 2015. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, Brasil.

BEZERRA, M. - Por uma Bricolage do Passado: Patrimônio Arqueológico, Artesanato e Comunidades Locais na Vila de Joanes, Ilha do Marajó, Amazônia. In **Multivocalidad y Activaciones Patrimoniales en Arqueología: Perspectivas desde Sudamerica**, M. C. Rivolta, M. Montenegro, L. M. Ferreira and J. Nastro (Eds), pp. 327-348. Fundación de Historia Natural Félix de Azara, Buenos Aires, 2014. ISBN: 978-987-3781-08-7.

BOLTON, L. - The object in viwe: Aborigines, Melanesians, and Museums. In: **Museums and source communities**, edited Peers, L., Brown, A. London: Routledge, 2003. ISBN – 10: 0415280516, 0415280524.

COSTA, A. M. D. - **Lazer na Ocupação: Um estudo da sociabilidade de integrantes de uma associação de moradores na periferia de Belém em 1997**. 1999. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Universidade Federal do Pará, Belém, Brasil.

DEWALT, K. M.; DEWALT, B. R.; WAYLAND, C. B. - Participant Observation. In **Handbook of Methods in Cultural Anthropology**. BERNARD, H. Russell (ed.) p. 259-99. Walnut Creek: AltaMira Press, 1998. ISBN: 0-7425-0432-8.

DIAS, N. - Antropologia e museus: que tipo de diálogo?. - **Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas**. ABREU, R; CHAGAS, M; Santos, M (ed.). Rio de Janeiro: GARAMOND, MINC/IPHAN/DEMU (Coleção Museu, Memória e Cidadania), 2007. ISBN: 978-85-7617-136-2.

FIGUEIREDO, S. L. - **Ecoturismo, festas e rituais na Amazônia**. NAEA/UFPA, Belém, 1999. ISBN: 85-7143-009-8.

GEISE, S. - **Pontos de Memória: uma via conceitual de museu no Bairro da Terra Firme**. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Museologia) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal do Pará, Belém, Brasil.

GODOY, R. D. - **Assessing Heritage Values: Public Archaeology in Brasília** Saarbrüchen: Lambert Academic Publishing, 2012. ISBN: 978-3-659-13853-9.

GODOY, R. D. - Arqueoturismo no cerrado e na Amazônia: dois pedaços de um mesmo pote." **Revista de Arqueologia Pública** ISSN: 2237-8294. Vol. 9, nº 2 (2015), p. 87-107.

GODOY, R. D. - **O patrimônio como categoria de pensamento**. In: Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. ABREU, R. e CHAGAS, M. (ed). Rio de Janeiro: DP&A Ltda, 2003. ISBN: 8574902411.

GRABURN, N. - Antropologia ou Antropologias do Turismo? In **Turismo e Antropologia: novas abordagens**, M. Barretto, C. A. Steil, R. d. A. Grünewald and R. J. d. Santos (Eds), pp. 13-52. Papyrus, Campinas, 2009. ISBN: 978-85-308-0900-3.

GRÜNEWALD, R. d. A.- Indigenismo, turismo e mobilização étnica. In **Turismo e Antropologia: novas abordagens**, M. Barretto, C. A. Steil, R. d. A. Grünewald and R. J. d. Santos (Eds), pp. 97-118. Papyrus, Campinas, 2009. ISBN: 978-85-308-0900-3.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, ORGANIZAÇÃO DOS ESTADOS IBERO-AMERICANOS.- **Pontos de memória: metodologia e práticas em museologia social**. Brasília: Phábrica, 2016. ISBN: 978-85-69369-02-8.

MENESES, J. N. C.- **História e turismo cultural**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004. ISBN: 9788582172131.

MILLER, D. - **Trecos, Troços e Coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. ISBN: 9788537810798.

MOURA, C. - **Pontos de Memória: experiências etnográficas no museu diferente de Terra Firme, Belém-Pa**. 2016. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Universidade Federal do Pará, Belém, Brasil.

PINTO, R; SILVA, C; LOUREIRO, K. - **Circuito das Casas-Tela, caminhos de vida no Museu de Favela**. 1º ed. Rio de Janeiro: Museu de Favela, 2012. ISBN: 978-85-66145-00-7.

QUADROS, C; QUADROS, MOURA, C; QUADROS, H. - **Um Ponto de Memória na Terra Firme**. 1º ed. Belém: Ponto de Memória da Terra Firme, 2013.

QUADROS, C. A. - **A Educação como Direito Humano Fundamental: a experiência do Museu Goeldi em práticas de educação não formal no bairro da Terra Firme**. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Pedagogia) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Pará, Belém, Brasil.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

ALFONSO, M. - El patrimonio cultural como opción turística. **Horizontes Antropológicos**. Vol. 9, nº 20 (2003), p. 97-115 [Consult. Agost. 2016]. Disponível na www: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v9n20/v9n20a05.pdf>>. ISSN: 1806-9983.

BARRETTO, M. - O imprescindível aporte das ciências sociais para o planejamento e a compreensão do turismo. **Horizontes Antropológicos**. Vol. 9, nº 20 (2003), p. 15-29. [Consult. Agost. 2016]. Disponível na www: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v9n20/v9n20a01.pdf>>. ISSN: 1806-9983.

BRENNER, E. - Uma contribuição teórica para o turismo cultural. **Habitus**, Vol. 3, nº 2 (2005), p. 361-372 [Consult. Set. 2016]. Disponível na www: <<http://revistas.ucg.br/index.php/habitus/article/view/65/62>>. ISSN: 1983-7798.

CHAGAS, M. GOUVEIA, I. - Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). **Cadernos do CEOM**. Ano 27, nº 41 (2014), p. 9 – 22 [Consult. Dez. 2014]. Disponível na www: <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2592/1523>. ISSN: 2175-0173.

DUARTE, A. - Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio**. Vol. 6, Nº 1 (2013), p. 99-117 [Consult. Dez. 2015]. Disponível na www: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/248/239>> . ISSN: 1984-39171

GONÇALVES, J.R. - Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. **Horizontes Antropológicos**. Vol. 11, nº 23 (2005), p. 15-36. [Consult. Out. 2016]. Disponível na www: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v11n23/a02v1123.pdf>> . ISSN: 1806-9983.

LERSCH, T. OCAMPO, C. - **O conceito de museu comunitário: história vivida ou memória para transformar a história?** Kansas City: Conferencia Nacional de la Asociación Nacional de Artes y Cultura Latinas, 2004 (Tradução: OM Priosti – Maio de 2008) [Consult. Jun. 2014]. Disponível na www: <<http://www.abremc.com.br/pdf/5.pdf>>.

MEDEIROS, B. - **A construção da favela carioca como destino turístico**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006 [Consult. Dez. 2016]. Disponível na www: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/4138/TurismoFavelaCarioca.pdf?sequence=1>>.



MORAES, N. - Políticas públicas, políticas culturais e museu no Brasil. **Revista Museologia e Patrimônio**. Vol. II, nº 1 (2009), p. 54-69 [Consult. Dez. 2014]. Disponível na www: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/46/26>> .

MOURA, C; GONTIJO, F. - Os Museus, as Coisas e as Comunidades: novas percepções a partir do bairro da Terra Firme em Belém, Pará. **Revista Eletrônica Ventilando Acervos**. Vol. 3, nº 1 (2015), p. 92-109 [Consult. Nov. 2015]. Disponível na www: <http://ventilandoacervos.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/11/07_Artigo06.pdf>. ISSN: 2318-6062.

MOUTINHO, M.- Sobre o Conceito de Museologia Social. **Cadernos de Sociomuseologia**. Vol. 1, nº 1 (1993), p. 7-9 [Consult. Dez 2014]. Disponível na www: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/18>>. ISSN: 972-8881-04-5.

NORA, P. - Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História, Revista de Estudos Pós-Graduados de História**. nº 10 (1993), p. 7-28 [Consult. Dez 2014]. Disponível na www: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>>. ISSN: 2176-2767.

CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

GÉNESE INSTITUCIONAL E SUA ATIVIDADE FINANCEIRA

Helena Real Gomes

Caixa Geral de Depósitos, Gabinete de Património Histórico, Lisboa;
helena.real@cgd.pt

Joaquim Pombo Gonçalves

Caixa Geral de Depósitos, Gabinete de Património Histórico, Lisboa;
joaquim.pombo@cgd.pt



Caixa Geral de Depósitos Génese Institucional e sua Atividade Financeira

Helena Real Gomes

Joaquim Pombo Gonçalves

Historial do artigo:

Recebido a 28 de abril de 2017

Revisto a 20 de maio de 2017

Aceite a 30 de maio de 2017

RESUMO

O presente estudo aborda a continuidade do tema desenvolvido no último Ideário Patrimonial sobre a Caixa Geral de Depósitos (CGD). Foca-se na criação do Banco do Estado e na sua missão, constituindo um instrumento fundamental para procurar fazer face à dívida pública.

A fundação da CGD em 1876 tinha um objetivo muito próprio e ocorreu num período bastante conturbado no campo económico, político e social, muito em parte motivado pela anterior política de fomento do Governo nacional.

A CGD centralizou os fundos dos vários depósitos públicos que se encontravam noutros organismos e através da criação da Conta antiga, na qual foi reunido o histórico dos movimentos anteriores à sua criação, exclusivamente da responsabilidade do Tesouro. Como consequência imediata desse facto, ocorreu a criação de uma Conta moderna, metodologia que marcava o início da atividade de gestão contabilística da Caixa.

Na fase inicial da sua existência, a CGD disponibilizou dois serviços marcantes na sua atividade bancária: em 1880 foi criada a Caixa Económica Portuguesa (CEP), como meio que possibilitava às classes menos favorecidas de empregar as suas economias, e, em 1918, foi criada a Casa de Crédito Popular (CCP), a qual se encontrava vocacionada para a concessão de empréstimos sobre penhores.

No entanto, a Caixa rapidamente evoluiu na expectativa de acompanhar o movimento financeiro europeu no intuito de aumentar as suas funções como instituição bancária.

Essa meta foi alcançada depois de se autonomizar da Junta do Crédito Público (JCP) em 1896. Como consequência desta independência, a atividade da CGD evoluiu gradualmente na intensificação da concessão de empréstimos, destacando-se o apoio à agricultura, à indústria e, mais tarde, à construção.

Palavras – chave: Caixa Geral de Depósitos, Caixa Económica Portuguesa, Casa de Crédito Popular, Conta antiga, Conta moderna.

ABSTRACT

The present study addresses the continuity of the topic developed in the last Ideário Patrimonial on Caixa Geral de Depósitos (CGD). It focuses on the creation of the State Bank and its mission, constituting a fundamental instrument to seek to deal with public debt.

The founding of CGD in 1876 had a very specific purpose and occurred in a very troubled period in the economic, political and social field, motivated in part by the previous policy of fomenting the National Government.

CGD centralized the funds of the various public deposits that were in other organisms and through the creation of the old Account, in which the history of the movements prior to its creation, exclusively of the Treasury's responsibility, was gathered. As a direct consequence of this, the creation of a modern Account, methodology that marked the beginning of Caixa's accounting management activity.

In the initial phase of its existence, CGD provided two outstanding services in its banking activity: in 1880 Caixa Económica Portuguesa (CEP) was created as a means of enabling the less favored classes to use their economies, and in 1918 it was created the Casa de Crédito Popular (CCP), which was focused on granting loans on pledges.

However, Caixa quickly evolved in the expectation of accompanying the European financial movement in order to increase its functions as a banking institution.

This goal was reached after the autonomy of the Junta do Crédito Público (JCP) in 1896. As a consequence of this independence CGD's activity gradually evolved in the intensification of lending, with emphasis on support for agriculture, industry and, later to the construction.

Keywords: Caixa Geral de Depósitos, Caixa Económica Portuguesa, Casa de Crédito Popular, Old account, Modern account

1. Enquadramento histórico

Por iniciativa do Ministro dos Negócios da Fazenda, Anselmo José Braamcamp, surgiu em 1870 a primeira tentativa de proposta de lei para criar uma “caixa de depósitos”, pretensão que não obteve parecer favorável pois algumas das atividades que lhe seriam inerentes colidiam com funções já atribuídas ao Banco de Portugal.

Ao Banco de Portugal encontravam-se atribuídos os depósitos efetuados na Junta do Depósito Público de Lisboa e do Porto, conforme consta no *Relatório e Projecto de Reforma do Depósito Público de Lisboa*, datado de 21 de dezembro de 1868 (refira-se que esta atribuição esvaziou de conteúdo a atividade da referida Junta, a qual foi extinta por decreto de 21 de julho de 1870).

Pretendia-se um banco de cariz público vocacionado para amortização da dívida fundada, com vantagem para o setor público e para o tesouro. A difícil situação económica que se fazia sentir em Portugal era generalizada e a dívida pública resultava dos empréstimos internos e externos contraídos pelo Estado, como por exemplo a consequência da política de fomento (1) dos governos da Regeneração que causou um agravamento das despesas do Estado devido ao elevado volume de obras públicas com impacto na economia.

A década de 70 do séc. XIX caracterizou-se pelo surgimento significativo de instituições bancárias em Portugal (2), assim como dos valores depositados, fatores que incrementaram as atividades da Junta do Crédito Público e do Tesouro Público. Este período de expansão teve o seu epílogo com a crise bancária de 1876, a qual provocou o encerramento de muitos dos bancos existentes e a regressão dos valores depositados.

2. Criação do Banco do Estado num novo contexto económico: objetivo e missão

Com a diminuição das remessas de ouro que vinham do Brasil, a acumulação de compromissos a solver na praça de Londres, a especulação com fundos espanhóis e o mau ano agrícola exigindo maior importação de cereais, a crise financeira de 1876 generalizou-se.

Para fazer face à situação, a posição do Estado foi procurar captar capitais através da emissão de títulos de dívida pública, enquanto aplicações financeiras fiáveis, reforçando a sua posição como entidade credível face à situação instável do setor bancário. Neste contexto, os depositantes adquiriam a noção de que uma instituição, que apresentasse garantias financeiras do Estado, seria mais credível para efetuarem os seus depósitos. Estariam, deste modo, criadas as condições adequadas para a fundação de uma caixa geral de depósitos do Estado.

Para o efeito, realizou-se, em 11 de fevereiro de 1876, uma sessão da Câmara dos Deputados na qual o ministro da Fazenda, António Serpa Pimentel, recolocou a pretensão dessa fundação.

Na sequência dessa sessão, ainda nesse ano foi apresentada ao Parlamento uma proposta nesse sentido - o denominado Projeto N.º 8, o qual viria a despoletar uma reforma do sistema de administração da dívida pública e dos depósitos que até ao momento se repartiam entre os Depósitos Públicos de Lisboa e do Porto.

Foi durante o reinado de D. Luís (3), sob a égide de Fontes Pereira de Melo enquanto Presidente do Conselho de Ministros, e através do decreto de 10 de Abril de 1876, que a Caixa Geral de Depósitos foi criada, tendo o seu Regulamento Provisório sido publicado em dezembro desse mesmo ano.

No entanto, a criação da CGD não esteve somente associada ao Fontismo mas, também, à forte concorrência bancária pois: *A credibilidade das instituições que tinham a seu cargo a guarda das poupanças, fossem estas públicas ou privadas, constituiu preocupação permanente do Estado, ao longo de séculos. A segurança dos valores depositados – que não tinha que ver apenas com a honestidade dos depositários, mas que também não lhe era alheia – foi o principal motivo dessa preocupação* (4).

A Carta de Lei de 10 de abril de 1876 (5), relativa à fundação da Caixa, previa a atribuição a esta instituição de diversas atividades das quais se salientam a possibilidade desta instituição receber depósitos voluntários, de efetuar adiantamento sobre os seus juros e proceder à concessão de empréstimos a curto prazo sobre os valores dos títulos.

Por outro lado, pretendia assegurar a captação dos depósitos obrigatórios oriundos do Depósito Público de Lisboa e do Porto, dos empréstimos sobre a consignação de juros de títulos da dívida pública, assim como assumir a gestão dos valores depositados nas arcas orfanológicas, entre outras atividades.

No entanto, a posição da Caixa no setor bancário e o seu impacto junto da concorrência, suscitaram algumas preocupações quer no governo quer na oposição.

Por esse motivo, uma das medidas adotadas concretizou-se através da imposição de um limite na taxa de juro a aplicar pela instituição aos depósitos voluntários, sendo a taxa de juro de 2% e o montante máximo a aplicar de 500\$000 réis, indiciando o aparecimento de uma futura caixa económica, facto que acabaria por ocorrer em 1880.

3.A Caixa Geral Depósitos sob a administração da Junta do Crédito Público

Aquando da sua criação, a CGD ficou sob administração da Junta do Crédito Público (JCP), mas com total independência dos outros serviços que estavam a cargo da mesma Junta. Esta separação referia-se não só ao processo das operações mas, também, à escrituração e prestação das suas contas.

No Regulamento Provisório (o Regulamento Definitivo data de 17 de agosto de 1881 (6)), definido através de Decreto de 6 de dezembro de 1876 (7), ficou estabelecido que os empréstimos da instituição ao Tesouro deveriam ser efetuados por meio de compra de escritos ou letras do Tesouro, ou por operações de conta corrente, impondo, simultaneamente, a obrigatoriedade de constituição de um fundo para a amortização da dívida pública.

Também ficou estabelecido no art.º 12 deste Regulamento (...) *que a junta do credito publico dirija annualmente ao parlamento, publique e faça correr, um relatório especial sobre os actos e factos da sua gerência, como administradora da caixa geral de deposito (...) para perfeito e geral conhecimento estado do d'esta instituição* (8).

Portanto, competia à JCP, enquanto entidade administradora da CGD, apresentar relatórios ao Governo que refletissem a atividade desta instituição, publicando mensalmente o balanço da Caixa e submetendo anualmente os atos da sua gerência ao Tribunal de Contas (gestão repartida por anos económicos compreendidos entre 1 de julho e 30 de junho do ano seguinte).

Conclui-se, portanto, que, apesar da Caixa possuir autossuficiência financeira e funções muito concretas, mantinha-se sob administração da JCP. Interrogamo-nos se faria sentido a CGD estar sob a alçada da JCP, pois esta tinha sido criada com o objetivo de diversificar procedimentos bancários.

4.Organização das contas dos depósitos públicos – a *conta antiga* e a *conta moderna*

4.1.Processo de transferência de fundos dos vários depósitos públicos

Os prazos para a instalação da CGD no território continental encontravam-se previstos no referido Regulamento Provisório de 6 de dezembro de 1886, devendo a implementação dos seus serviços decorrer de forma gradual e faseada (entre 1 de janeiro e junho de 1977).

Estava igualmente prevista a transição, para a Caixa, dos valores dos antigos depósitos que se encontravam dispersos por várias entidades, pois estava definido que, com a criação da instituição, era necessário transferir os valores existentes em organizações congéneres.

Essa transferência de valores foi iniciada com os depósitos da Junta do Depósito Público de Lisboa (em 30 de dezembro de 1876) e da Junta do Depósito Público do Porto (em 28 de fevereiro de 1877), seguida dos valores provenientes das diversas arcas ou cofres dos órfãos (por todo o mês da instalação nas respetivas comarcas) e concluída com os depositários gerais e dos juízos (desde a instalação nas comarcas respetivas, até 30 de junho de 1877).

As referidas Juntas do Depósito Público de Lisboa e do Porto deveriam, de acordo com o art.º 98º do Regulamento Provisório, proceder à preparação de um inventário de todos os documentos existentes no seu arquivo, acompanhado pela elaboração de um balanço geral de todas as quantias e valores, de qualquer espécie ou proveniência, que se encontrassem à data entregues à sua guarda e administração. O objetivo destas inventariações era apurar o que constituía o *ativo* das referidas Juntas Do Depósito Público mas, também, o seu *passivo*.

As disposições referentes aos prazos de transição foram fielmente respeitadas, no que se refere às Juntas do Depósito Público de Lisboa e do Porto pois *Nas epochas que se achavam fixadas effectuaram ellas a transição e entrega de todos os valores, livros, documentos, papeis, mobília e mais objectos, relacionados nos balanços e inventarios respectivos, cessando desde logo todas as suas funções e atribuições como repartições do deposito publico* (9).

Todavia, a relação do *ativo* e do *passivo* não se encontrava exigido pelo Regulamento e as referidas Juntas não o elaboraram. Este facto resultou das confusas e deficientes escriturações que não permitiram a sua concretização e, também, ao período relativamente diminuto disponível para elaborar balanços tão complexos. Assim, no referido Relatório consta que *As juntas disseram e entregaram o que tinham; não disseram quanto, por que modo, e a quem deviam*.

O relatório do período entre janeiro e agosto de 1877 será um dos mais relevantes, pois reflete o processo de transferência de fundos, que se cifraram em cerca de 1.000 contos oriundos dos depósitos públicos e do Tesouro e que constituíram uma conta única no *passivo* da CGD, que (...) *à excepção dos valores entregues aos depositários gerais e avulsos, todos os outros valores transferidos foram incluídos numa conta denominada «conta antiga», na qual não havia obrigatoriedade de correspondência entre os depósitos e os levantamentos* (10).

Conforme previsto no Regulamento Provisório, *Os depositarios que até 30 de junho de 1877 não tiverem effectuado, pela fôrma sobredita, na caixa geral de depositos ou nos cofres dependentes da mesma caixa, a entrega dos dinheiros, valores de oiro, prata, joias, pedras preciosas, titulos de divida publica e quaesquer papeis de credito comprehendidos nos depositos confiados à sua guarda e responsabilidade, ou que, pelo menos, não hajam já requisitado as competentes guias de transição, constituir-se-hão ipso facto na posição de infieis depositarios do juizo, e responderão pelo juro de móra, sobre o valor de cada deposito, na rasão de 6 por cento ao anno* (11).

De acordo com o relatório da JCP, o Regulamento Provisório da CGD previa esta situação e, através dos artigos 105º e 106º do respetivo Regulamento, todos os atos que a CGD teria de praticar relativamente aos depósitos transitados das Juntas do Depósito Público de Lisboa e Porto, seriam qualificados e inseridos naquela que se passou a designar como *Conta antiga*. A Caixa faria, para o efeito, escrituração especial e separada.

Paralelamente, foi criada a *Conta moderna* destinada a rececionar os depósitos públicos a partir do momento do início da atividade, na qual (...) *cada depósito responde por si e representa pelo que recebeu (...)* (12) e sobre a qual a CGD assumia total responsabilidade.

Por conseguinte, passaram a coexistir dois tipos de depósitos: *antigos e modernos*, pelos primeiros respondia o Tesouro e, pelos segundos, respondia a CGD, sendo estes últimos totalmente independentes dos primeiros.

Em caso algum deveria esta *Conta antiga* ser confundida com a *Conta moderna* dos novos depósitos, sendo necessário proceder-se a uma liquidação rigorosa das contas *antigas* a fim de ser apurado o *passivo* de cada uma das Juntas.

Para a execução desta gestão, e de acordo com a Portaria 28 de dezembro de 1877, o governo decidiu *Que, no entretanto, fica a administração da caixa geral de depositos auctorizada, conforme propõe, a transportar de conta antiga para conta moderna, na escripturação dos seus credito sobre o thesouro, tudo quanto tem pago e for pagando por conta dos referidos depositos [da Junta de Depósito Público de Lisboa], e a creditar-se pelo juro respectivo conforme o for pagando, devendo enviar conta mensal d'essas operações á direcção geral da tesouraria do ministério da fazenda (...)* (13).

Estas transferências foram executadas por meio de autos de entrega, em duplicado, sendo fornecida uma certidão a cada um dos membros da referida Junta do Depósito Público.

A Junta do Depósito Público de Lisboa e do Porto entregou à JCP, enquanto entidade administradora da CGD, todos os livros, documentos e outros objetos existentes nas suas repartições, assim como todos os valores de qualquer espécie ou proveniência, que constituíssem o seu ativo na data de entrega. Estas entregas eram acompanhadas por relatórios de balanços, inventários e relações adjuntas, de todos os espécimes existentes nas repartições e arquivos desta Junta.

O serviço de Depósito Público que não fosse em Lisboa e no Porto era assegurado por intermédio das Arcas dos Órfãos e pelos depositários gerais do Juízo, serviços que se destinavam à recolha de fundos, controlados por recebedores quer oficiais quer particulares.

Como curiosidade, refira-se que as Arcas dos Órfãos tinham três cadeados cujas chaves eram guardadas pelo depositário, pelo juiz da comarca e pelo curador dos órfãos e nelas se arrecadavam os dinheiros, papéis de crédito e objetos preciosos, com uma escripturação própria, em livros de *entrada*, de *saída* e de *conta corrente*: *Os dinheiros, e mais valores de ouro, prata, joias, pedras preciosas, titulos de divida publica ou quaesquer outros papeis de credito, que existirem arrecadados nas arcas dos orphãos dos diversos juizos serão transitados para a caixa geral de depositos por intermedio dos respectivos recebedores de comarca, lavrando-se termos de entrega em duplicado, que terão as assignaturas do juiz, do agente do ministério publico, do escrivão de fazenda e do recebedor da comarca. Um dos duplicados do termo de entrega será pelo escrivão de fazenda remetido ao respectivo delegado do tesouro e o outro ficará juízo* (14).

Quanto aos depósitos, ou cofres de outros depositários, deveriam ser entregues na tesouraria central da CGD, nas suas delegações ou nas recebedorias de comarcas que não fossem representativas de distrito.

Para realizar essas entregas, os depositários tinham que requerer aos respetivos Juízos, ou autoridades, que lhes passassem guias de transição nas quais se declaravam todas as circunstâncias em que se encontrava cada depósito, procedimento que se encontrava em conformidade com o Regulamento Provisório da CGD. Para o efeito, deveriam entregar uma relação detalhada de todos os depósitos em seu poder, conforme constasse da sua escrita

particular, e prestar todos os esclarecimentos ao Juízo, a fim de se realizarem, caso fossem necessárias, pesquisas (em cartórios ou arquivos) dos autos, ou processos, que tinham dado origem aos depósitos.

De acordo com o Regulamento, *Os depositarios que até 30 de junho de 1877 não tiverem effectuado, pela fôrma sobredita, na caixa geral de depositos ou nos cofres dependentes da mesma caixa, a entrega dos dinheiros, valores de oiro, prata, joias, pedras preciosas, titulos de divida publica e quaesquer papeis de credito comprehendidos nos depositos confiados à sua guarda e responsabilidade, ou que, pelo menos, não hajam já requisitado as competentes guias de transição, constituir-se-hão ipso facto na posição de infieis depositarios do juizo, e responderão pelo juro de móra, sobre o valor de cada deposito, na rasão de 6 por cento ao anno (15).*

4.2. Processo e constituição de Depósitos necessários e Depósitos voluntários

A CGD foi criada como instituição bancária que guarda, arrecada, administra e restitui todos os depósitos em dinheiro e outros valores. Os depósitos, de acordo com o Regulamento Provisório, deveriam ser efetuados em guias duplicadas emitidas pela autoridade que tivesse autorizado ou tivesse ordenado. Estes depósitos classificavam-se em *Depósitos necessários* e *Depósitos voluntários*.

Os *Depósitos necessários* eram aqueles que resultavam de aplicação da lei, de resoluções do governo, de decisões dos tribunais e de prescrições administrativas com intervenção da autoridade pública, sendo a CGD e suas delegações, a única entidade competente para arrecadar os *Depósitos necessários* e, em caso algum, se poderia negar a recebê-los.

O Estado, por intermédio da Caixa, (...) *assegura contra todos os casos de força maior ou fortuita a restituição dos depositos, tanto necessarios como voluntarios, efetuados na caixa geral de depositos ou nas suas delegações, em conformidade da lei e do presente regulamento (16).*

Os *Depósitos voluntários* eram aqueles livremente constituídos e que podiam ser levantados pelos depositantes.

Relativamente aos *Depósitos voluntários*, a CGD poderia receber depósitos de diversas formas: em dinheiro efetivo, em títulos de dívida consolidada ou em papéis de crédito que lhes fossem voluntariamente oferecidos por qualquer pessoa, corporação ou associação legalmente constituída.

A CGD, ou a delegação onde fosse permitida a receção de qualquer *Depósito voluntário*, entregaria a cada depositante uma caderneta na qual se iam registando, sucessivamente, por débito e crédito, todas as quantias depositadas e levantadas em conformidade com a conta corrente. Os assentos de depósitos seriam rubricados pelo contador geral e pelo tesoureiro, e os de levantamento seriam rubricados pelo tesoureiro e assinados pelo depositante, passando recibo em separado. Estas cadernetas seriam necessárias por ocasião de cada entrada e de cada levantamento, para que se pudessem lavrar os respetivos assentos.

Com verbas dos depósitos, a Caixa poderia fazer aplicações empregando as mesmas somas de forma lucrativa, sendo permitidas as seguintes operações: fazer empréstimos sobre consignação de juros de qualquer título de dívida pública fundada, interna ou externa; fazer empréstimos a curto prazo sobre penhor dos mesmos títulos; fazer empréstimos ao tesouro público, da natureza que constituem a dívida flutuante do mesmo tesouro.

Os lucros auferidos pela CGD seriam aplicados, depois de cada gerência anual, no pagamento das despesas de gerência (consideravam-se despesas de gerência as que fossem efetuadas com pessoal e com materiais de acordo com as necessidades dos serviços, quer na Caixa quer nas delegações), assim como na compra de títulos de dívida consolidada para constituição de um fundo de amortização dessa mesma dívida.

5.Criação da Caixa Económica Portuguesa

Após consolidação da Caixa, e devido às necessidades permentes da classe trabalhadora que vivia na incerteza face à nova economia industrial, surgiu um conceito que pretendia assegurar a compensação deste fator que afetava o proletariado – as Caixas Económicas.

As Caixas Económicas surgiram por toda a Europa, tendo como missão procurar assegurar, em termos económicos, melhores condições de qualidade de vida para essa classe desfavorecida e permeável aos problemas de envergadura social (tais como doença, invalidez, entre outros).

A Caixa Económica Portuguesa (CEP) surgiu no panorama bancário português com a garantia do Estado e administrada pela JCP, por intermédio da CGD.

Em 15 de janeiro de 1880, o ministro da Fazenda Barros Gomes apresentou no Parlamento a designada Proposta Nº 20, através da qual o ministro pretendia que, com a criação desta instituição, se fomentasse no povo os hábitos de economia e de previdência. Esta proposta foi aprovada no dia 14 de fevereiro de 1880 e, simultaneamente, criada a CEP, tendo a Carta de Lei sido publicada em 26 de abril desse ano e o respetivo Regulamento Provisório em 16 de abril de 1881.

À semelhança das caixas económicas europeias, a CEP pretendia resolver um estigma de privações, associando o hábito de poupar ao princípio da emancipação do individuo, estimulando-o a entregar pequenas somas que, futuramente, lhe poderiam valer quantias lucrativas.

A Proposta Nº 20 assegurava ao Estado a gerência da CEP, estabelecendo a garantia do Governo para os depósitos entrados na mesma. O ministro Henrique de Barros Gomes propunha que se entregasse à CGD a superior direção de todo o serviço e que, para receber os depósitos, se constituísse em agência da CEP as recebedorias das comarcas e as suas delegações nos concelhos.

Mais do que poupar, a criação de uma caixa económica, prometia ensinar como acumular capitais que pudessem evitar, em casos extremos, o recurso à usura.

Tinha como principal objetivo o recebimento de pequenas quantias sob a forma de *Depósitos voluntários* valores não inferiores a 200\$00 reis por cada entrega. Os depósitos cujo saldo não excedesse 500\$00 reis, seriam remunerados à taxa de 4% ao ano; a parte que excedesse aquele montante não seria remunerada. O título representativo da conta era a caderneta de depósito – uma por cada depositante.

À semelhança dos procedimentos implementados pela CGD em relação aos *Depósitos voluntários*, era prática da CEP atribuir ao depositante, aquando do primeiro depósito, uma caderneta averbada em seu nome que constituía o título definitivo de crédito de depositante com a CEP.

A CEP funcionava através de uma administração central, de agências da Caixa e de subagências escolares. A instalação das subagências escolares eram autorizadas em qualquer escola primária e geridas por um professor, que recebia dos seus alunos pequenas quantias e os representava nas suas relações com a administração central e com as agências.

De acordo com a Lei de 15 de julho de 1885 (17), os fundos da CEP não seriam centralizados em cofre especial nem geridos em separado dos da CGD, depreendendo-se que a CEP seria integrada na CGD.

6.Criação da Casa de Crédito Popular

Nas atribuições da CGD previstas no decreto nº 4.670, de 14 de julho de 1918, existem já alusões a operações relacionadas com empréstimos a curto prazo, sobre penhor de títulos, ouro, prata, pedras preciosas e outros objetos.

Nesta altura, o Conselho de Administração estabeleceu as condições gerais em que se poderiam fazer os empréstimos sobre penhores a particulares, definindo a percentagem sobre as cotações e sobre o reforço dos mesmos penhores quando se tornasse necessário, assim como as quantias a aplicar a estas operações.

Surgia a necessidade de formar um organismo a essa medida. Assim, em 1918 foi criada a Casa de Crédito Popular (CCP), gerida por intermédio da CGD, com o objetivo de moderar a atividade de penhores, de modo a conter os abusos, regular e moderar os lucros daqui provenientes, ao mesmo tempo, proporcionando às classes menos favorecidas alguma assistência económica.

No Regulamento de 29 de maio de 1922, estabeleceram-se as normas pelas quais a CCP se iria reger. As operações de crédito passaram a ser efetuadas na sede, assim como nas diversas agências que a administração entendeu criar, sobretudo, em localidades bastante populosas. Definiu também, o limite das quantias cedidas de acordo com o valor dos penhores.

De acordo com o Art.º 122 do referido Regulamento, não poderiam *ser recebidos em penhor armas de guerra, matérias inflamáveis ou explosivas, cousas que a lei considera fora do comércio, ou sôbre que seja vedado transaccionar, artigos de moda e de efêmera aplicação, chapéus usados, objetos ofensivos da moral, e análogos* (18).

Com a realização de cada empréstimo era lavrado um *termo*, em livro próprio, no qual eram incluídos os elementos necessários à identificação do mutuário, bem como a descrição do penhor com as características e as condições do contrato. Seria entregue ao mutuário a *cautela* extraída do dito *termo* com as informações repetidas do mesmo, assinada pelo agente da CCP. Este título, ou *cautela* do penhor, servia como garantia para que se pudesse resgatar os valores ou objetos empenhados, podendo a mesma ser transmissível por endosso (para esse efeito teria que ser averbada no livro dos *termos*).

Quando se constatasse que o penhor era originário de furto ou roubo, este ficaria em depósito na agência da CCP e, depois de efetuada a investigação judicial e condenado o responsável, seria posteriormente restituído ao seu legítimo dono.

O mutuário tinha a possibilidade de amortizar a dívida em prestações, não inferiores a 10 por cento do capital, e estas seriam averbadas no termo e cautela correspondente. A CCP não se responsabilizava pela deterioração dos objetos que resultasse de catástrofes, como terramotos ou inundações, ou de ataques de pragas, como vermes ou insetos.

A compra de edifícios para a instalação da CCP era feita pela CGD, constituindo sua propriedade, enquanto aquela não pudesse pagar.

A CGD poderia, depois de ouvir o conselho fiscal, suspender ou extinguir os serviços da CCP, liquidando as operações no seu termo, quando julgasse que estes estariam a ser prejudiciais aos interesses da instituição.

A Repartição da CCP funcionava sob a direção de um chefe de repartição, estando o serviço dividido por secções de acordo com as suas necessidades. Ao chefe de repartição cabia a tarefa de propor a criação de agências nos locais que julgasse apropriados e proceder à sua instalação, assim como encarregar-se de tudo o que fosse necessário para o funcionamento das agências. Era também responsável pelos modelos e livros da escrita da repartição e das agências, fiscalização das mesmas, inspeção da escrita e verificação dos saldos constantes no livro de caixa, e ainda, de levar a cabo leilões e atender as reclamações do público sobre o serviço da CCP. Delineava a propaganda competente através de anúncios, prospectos ou cartazes.

Cada agência estaria sob a responsabilidade de um agente que poderia gerir todo o serviço da mesma, por empreitada ou avença. Sempre que fosse possível, teriam moradia no edifício das próprias agências.

As operações realizadas nas agências da CCP estavam sujeitas a fiscalização, a qual competia ao chefe das respetivas repartições através de fiscais por si nomeados. Estes inspecionavam todos os procedimentos levados a cabo pelas agências e elucidavam o pessoal sobre a forma de realizar as operações, de avaliar os penhores e de procederem ao seu depósito e conservação.

Considerando a criação da CCP, era fundamental determinar regras e criar normas para o exercício da indústria de empréstimos sobre penhores, para assim garantir por outro lado a eficiência dos estabelecimentos do Estado na sua dupla função fiscalizadora e reguladora.

Entre 1926 e 1927 registaram-se algumas tentativas de regulamentação, nomeadamente através dos decretos n.ºs 12.620 e 13.333. No entanto, aparentemente a regulamentação produzida não clarificou a atividade gerando, pelo contrário, mais confusão, impondo urgência na definição de procedimentos, normativas e regras para o exercício de uma indústria que correspondia, sobretudo, a uma necessidade das pequenas economias que não tinham recurso a outra espécie de crédito.

Foi, ainda, ponderada a possibilidade de reservar o exercício prestamista exclusivamente aos estabelecimentos do Estado. Contudo, rapidamente se concluiu que isso traria sérios inconvenientes no que se referia ao suporte, por parte do mesmo, dos encargos daí resultantes. Paralelamente, sujeitava as classes necessitadas ao perigo do surgimento de oportunismo através de prestamistas clandestinos, sistema sempre difícil de contornar e controlar.

Era fundamental que a CCP fosse rigorosa nas operações, mas alguns condicionalismos marcavam a sua atividade, como sejam as poucas horas de funcionamento do expediente e a relação entre mutuário e funcionário assentar numa operação comercial fria e formal.

O decreto n.º 17.766, de 17 de dezembro de 1929, estabeleceu determinadas regras para a atividade e para o aparecimento das casas prestamistas. A partir dessa data a função da CCP seria, também, a de manter um equilíbrio das condições dos contratos por força da concorrência e constituía uma entidade de recurso para o mutuário que se entendesse ultrajado pelo prestamista particular. O Estado passou a ter uma dupla função: reguladora e fiscalizadora.

O exercício da atividade e o estabelecimento de casas de penhores ficava dependente da verificação da idoneidade moral e financeira dos indivíduos que pretendiam exercer a indústria,

de modo a poderem ser também acautelados os importantes interesses da Casa de Crédito Popular nas localidades onde esta se encontrava instalada.

No que respeita à realidade dos empréstimos, foi estabelecida alguma elasticidade do crédito. O juro passou a ser um instrumento de retribuição do capital e com função de risco. A operação com menor juro e menor era proposta pela CCP, sendo o maior volume de crédito garantido pelo prestamista particular que operava com maior risco de acordo com o que o mesmo queira realizar, compensando-se através do juro mais elevado. A taxa de juro máxima cobrável era de 3% a 4%, variando de acordo com a natureza do penhor. A CCP passou a ser o principal elemento regulador.

Operaram-se ainda alterações nas condições de venda em leilão dos penhores, aqueles que sofreram depreciação ou, então, os que não tinham sido resgatados a tempo devido. Nos leilões era necessária a presença de um fiscalizador, assim como a elaboração de um mapa das vendas efetuadas, tendo em vista garantir que o mutuário receberia os remanescentes da diferença entre o produto da venda e da respetiva dívida em causa.

Em relação à legislação anterior, aumentou para seis meses o prazo em que o mutuário poderia reclamar os remanescentes da venda em leilão. Os mesmos, quando não reclamados, revertiam a favor das associações de socorros mútuos.

Os indivíduos ou empresas, que pretendessem exercer a indústria dos empréstimos, nas localidades onde não existam agências da CCP, deveriam requerer autorização ao governador civil respetivo.

A atividade prestamista só poderia ser exercida pelos indivíduos ou sociedades que tivessem obtido autorização prévia concedida através de alvará pelos governos civis. Excetuavam-se desta disposição os bancos ou casas bancárias, as associações de socorros mútuos que estivessem autorizadas para a realização destas transações, as sociedades anónimas de responsabilidade limitada e as casas existentes em 25 de março de 1927, já que, até esta data, se encontravam isentas de alvará.

O alvará de autorização especificava o nome individual do proprietário, ou dos sócios, do estabelecimento, a localização da sede e das suas filiais, o capital da empresa, a forma de constituição, o nome dos fiadores ou a designação da caução. Qualquer alteração deveria ser averbada no mesmo alvará.

A nova legislação previa a aplicação de sanções, as quais eram inexistentes na legislação anterior, passando a existir multas severas e a aplicar-se penas graves, como a cassação do alvará, quando assim fosse determinada sentença judicial. Por conseguinte, esta pena implicaria a falência de uma casa prestamista, sendo possível a cassação do alvará na primeira transgressão, caso se admitisse ação de má-fé.

Ainda através do decreto n.º 17.766, de 17 de dezembro de 1929, é possível encontrar detalhes sobre a realização dos empréstimos e em que condições, não muito diferentes da legislação anterior. Para que se procedesse à venda, era necessário contatar o mutuário para que, em última instância, reforçasse o penhor num prazo de 8 dias. Não o fazendo, o prestamista teria que provar com recibos de correio junto da Casa de Crédito Popular, que já tinha contactado o mesmo.

Com a antecedência de 30 dias, o anúncio de leilões deveria ser publicado no Diário do Governo e anunciados num dos jornais mais lidos da localidade, sob a fiscalização de um membro da CCP. No leilão teria que estar presente um funcionário da CCP e, na falta deste agente, o prestamista poderia realizar o leilão sob a fiscalização de um polícia da secção administrativa.

Era também necessário o prévio cumprimento dos regulamentos de saúde pública. Os penhores eram colocados em praça pela avaliação constante do termo ou cautela. Quando os objetos não fossem licitados, poderiam ser lançados a novo leilão pela importância da dívida e, se assim mesmo, não fossem novamente licitados, poderiam ser entregues aos prestamistas como liquidação do seu empréstimo. O prestamista poderia licitar os penhores nas mesmas condições que um particular, podendo vender os penhores adquiridos em leilão no seu próprio estabelecimento, ou quaisquer outros objetos de comércio lícito, desde que obtivessem as licenças exigidas pela legislação em vigor.

No entanto, até ao momento da adjudicação de qualquer penhor anunciado para leilão podiam os mutuários resgatá-lo, pagando o seu débito, os juros em dívida e a percentagem fixada para as despesas do leilão (a qual que apenas seria cobrável a partir do décimo dia antes do primeiro em que se realizasse o leilão).

O fiscalizador enviava à CCP um mapa de leilão relativo a todos os penhores vendidos. Era estritamente proibido ao pessoal de inspeção e fiscalização, receber das casas de penhores, direta ou indiretamente, qualquer importância a título de gratificação, sendo este ato passível de pena de demissão.

Do produto da venda dos penhores era deduzida a dívida, incluindo capital e juros contados, dia após dia, e as percentagens para despesas de leilão. O saldo era entregue ao mutuário sempre que este aparecesse até ao prazo máximo de 6 meses. No entanto, a entrega dos remanescentes, era feita em troca da cautela e do recibo assinado pelo mutuário.

As casas de penhores eram obrigadas a ter livros de escrita, mas a legislação vigente apresentava-se mais rigorosa no registo de informações elementares. O livro de registo de penhores com os termos de abertura e encerramento eram feitos na polícia administrativa, a qual deveria verifica-los semestralmente. Nestes livros constavam, sem emendas nem rasuras, os registos dos números dos termos dos contratos correspondentes aos números das cautelas que estavam na posse dos mutuários.

No referido decreto de 17 de dezembro, destacamos, a realização de um livro de mapas de leilões, onde deveriam aparecer inumerados os penhores praceados, o capital mutuado e os respetivos juros, a taxa de leilão cobrada, o preço de arrematação e o respetivo saldo, resultante da venda e os remanescentes pagos e a pagar. As casas de penhores eram obrigadas a registar, anualmente, o balanço dos penhores existentes, devendo enviar extrato deste à repartição da CCP, com o número dos empréstimos em vigor e a importância do capital em dívida.

Quando se desse o caso de qualquer prestamista encerrar a sua atividade, faria publicar anúncios no intuito de avisar os mutuários para, no prazo de três meses, resgatarem os penhores sob pena de serem vendidos em leilão.

Por conseguinte, a atividade prestamista foi crescendo de forma ordenada, sustentada por legislação devida. Destaca-se o papel da CGD como instituição empreendedora e mediadora nos casos que despertam excessos e interesses ilícitos.

Nos anos 70, e logo após a publicação da lei orgânica de 1969, o decreto n.º 694/70 de 31 de dezembro, regulamentou, de forma exata, a atividade prestamista ao considerar que são atribuições da CGD, enquanto instituto de crédito do Estado, conceder, por intermédio da CCP, empréstimos sobre penhores tendo em vista prestar auxílio financeiro a pessoas de menores recursos, e disciplinar as condições de exercício da atividade.

A partir da década de 80, o serviço prestado pela CCP careceu de inovação e investimento e foi diminuindo progressivamente, talvez por falta de iniciativa ou por lucros inexistentes, e a continuidade da sua atividade foi sendo comprometida.

Apesar de a CGD alimentar, ao longo da sua existência, valores de cariz social, e sendo a CCP um elemento fundamental dessa condição, o seu impacto foi sendo cada vez menor na sociedade portuguesa, tendo sido extinta no culminar dos anos 80.

7.Considerações Finais

A CGD, desde a sua fundação, assumiu um papel bastante relevante na definição da política financeira em Portugal. Apesar das limitações iniciais inerentes à própria orgânica da instituição, a CGD foi conquistando, progressivamente, um lugar de destaque como instituição de crédito.

Mas este percurso tem sido lento, iniciando-se com a sua criação em 1876 e, simultaneamente, com o aparecimento de outros organismos que complementavam as suas funcionalidades. A CEP foi um exemplo peculiar dessa evolução, através da captação de depósitos nas classes mais pobres e com poucos recursos económicos, promovendo o hábito da poupança entre a população. Com o surgimento da CCP, a CGD formalizou a concessão de empréstimos sobre penhores, salvaguardando o povo da usura de uma indústria de difícil controlo.

A CGD conseguiu, como banco do Estado, transmitir segurança e estabilidade social, promovendo meios capazes de alcançar todos os extratos sociais da população, apoiando, não só os particulares, como impulsionando também, a indústria e a agricultura do país.

As primeiras décadas de vida da instituição foram decisivas para a solidez alcançada pela CGD. As transformações orgânicas foram necessárias e os sucessivos Regulamentos tornaram-se fundamentais na organização dos seus serviços, face à complexidade que exigia a sua área de atividade.

Durante o século XX o alargamento territorial da CGD foi muito significativo, pois era importante a instituição fazer-se representar nas capitais de distrito através das filiais em edifícios próprios, substituindo as primeiras delegações que funcionavam em serviços públicos, nomeadamente nas repartições de Finanças.

Desde a sua criação que os inúmeros contornos desta instituição se encontram perfeitamente definidos, evoluindo e adaptando-se através da Reforma de 1929, que representou um passo gigantesco na sua orgânica pois implicou a reorganização dos seus serviços, criando os denominados serviços anexos, designadamente a Caixa Nacional de Crédito e a Caixa Nacional de Previdência. A CGD instituiu-se efetivamente, como uma instituição de crédito, situação que se prolongaria nas décadas seguintes.

NOTAS

(1)Política de Fontes Pereira de Melo com o fomento das obras públicas, caminho-de-ferro, estradas, pontes, telégrafos, escolas, entre outros.

(2)Antecedidas pela fundação do Banco de Portugal, em 1846, e pelo Banco Nacional Ultramarino, em 1864.

- (3) Nasceu em Lisboa, a 31 de outubro de 1838, e faleceu em Cascais, a 19 de outubro de 1889,
- (4) PEREIRA, Raul da Silva. *História da Caixa Geral de Depósitos*. Lisboa: 2007.
- (5) *Diário do Governo*, n.º 95, de 29 de abril de 1876.
- (6) *Diário do Governo*, n.º 185, de 20 de agosto de 1881.
- (7) *Diário do Governo*, n.º 280, de 12 de dezembro de 1876.
- (8) Caixa Geral de Depósitos-Arquivo Histórico. *Relatório e Contas 1878-84. Junta do Crédito Público. Relatório e Propostas sobre a Administração da Caixa Geral de Depósitos*, Imprensa Nacional, Lisboa : 1878, p. 3.
- (9) Caixa Geral de Depósitos-Arquivo Histórico. *Relatório e Contas 1878-84. Junta do Crédito Público. Relatório e Propostas sobre a Administração da Caixa Geral de Depósitos*, Imprensa Nacional, Lisboa : 1878, p. 8.
- (10) LAINS, Pedro. *História da Caixa Geral de Depósitos 1876-1910. Política e Finanças no Liberalismo Português*, Instituto de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa : 2002, p. 106.
- (11) Art.º 116.º do Regulamento Provisório, 6 de Dezembro de 1876.
- (12) LAINS, Pedro. *História da Caixa Geral de Depósitos 1876-1910. Política e Finanças no Liberalismo Português*, Instituto de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa : 2002, p. 105.
- (13) Caixa Geral de Depósitos-Arquivo Histórico. *Relatório e Contas 1878-84. Junta do Crédito Público. Relatório e Contas da Gerencia da Administração da Caixa Geral de Depósitos no período decorrido desde 1 de janeiro de 1877 a 30 de junho de 1878*, Imprensa Nacional, Lisboa : 1879, p. 77.
- (14) Art.º 118.º do Regulamento Provisório, de 6 de dezembro de 1876.
- (15) Art.º 116.º do Regulamento Provisório, de 6 de dezembro de 1876.
- (16) Art.º 6.º do Regulamento Provisório, de 6 de dezembro de 1876.
- (17) *Diário do Governo*, n.º 158, de 20 de julho de 1885.
- (18) *Diário do Governo*, n.º 106, de 29 de maio de 1922.

BIBLIOGRAFIA

CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS-ARQUIVO HISTÓRICO – **Diário do Governo**, n.º 158, de 20 de julho de 1885.

CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS-ARQUIVO HISTÓRICO – **Diário do Governo**, n.º 185, de 20 de agosto de 1881.

CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS-ARQUIVO HISTÓRICO – **Diário do Governo**, n.º 280, de 12 de dezembro de 1876.

CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS-ARQUIVO HISTÓRICO – **Diário do Governo**, n.º 95, de 29 de abril de 1876.

CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS-ARQUIVO HISTÓRICO – **Junta do Crédito Público, Relatório e Propostas sobre a Administração da Caixa Geral de Depósitos**, Imprensa Nacional, Lisboa: 1878.

CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS-ARQUIVO HISTÓRICO – **Relatório e Contas 1878-84. Junta do Crédito Público. Relatório e Propostas sobre a Administração da Caixa Geral de Depósitos**, Imprensa Nacional, Lisboa : 1878.

CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS-ARQUIVO HISTÓRICO – **Relatório e Contas 1878-84. Junta do Crédito Público. Relatório e Contas da Gerência da Administração da Caixa Geral de Depósitos no período decorrido desde 1 de janeiro de 1877 a 30 de junho de 1878**, Imprensa Nacional, Lisboa : 1879.

CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS-ARQUIVO HISTÓRICO – **Relatório Provisório**, Imprensa Nacional, Lisboa : 1876.

FARIA, Miguel Figueira; MENDES, José Amado de (coord.) – **Dicionário de História Empresarial Portuguesa, séculos XIX e XX, vol. I, Instituições Bancárias**, Lisboa, INCM, 2013, ISBN 978/972/27/22/21/6.

LAINS, Pedro – **História da Caixa Geral de Depósitos, 1876-1910, Política e Finanças no Liberalismo Português**, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Lisboa: 2002, ISBN 972/671/095/2.

MATA, Eugénia – **As finanças públicas portuguesas da Regeneração à Primeira Guerra Mundial**. Coleção História Económica, vol. 4, Banco de Portugal, Lisboa: 1993.

PEREIRA, Raul da Silva – **História da Caixa Geral de Depósitos**, Edição do Autor, Lisboa, 2007.

DOCUMENTOS ELETRÓNICOS

Diário do Governo, n.º 106, de 29 de maio de 1922. [Em linha]. [Consult. 17 Abr. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.legislacao.org/diario-primeira-serie/1922-06-05>.

Diário do Governo, n.º 267, de 12 de novembro de 1849. [Em linha]. [Consult. 17 Abr. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.tcontas.pt/pt/apresenta/historia/tc1849-1911.shtm>.

TRIBUNAL DE CONTAS – **TRIBUNAL DE CONTAS (1849-1911)** [Em linha]. [Consult. 17 Abr. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.tcontas.pt/pt/apresenta/historia/tc1849-1911.shtm>.

IL PATRIMONIO CULTURALE

Anna Luana Tallarita

Unicom / Iade

Largo Vitorino Damasio 4,2 1200 Lisboa

Avenida Dom Carlos I,4lisboa 1200

info@annaluanatallarita.com



Il Patrimonio Culturale

Anna Luana Tallarita

Historial do artigo:

Recebido a 28 de abril de 2017

Revisto a 30 de maio de 2017

Aceite a 10 de junho de 2017

RIASSUNTO

Affrontiamo brevemente la questione del patrimonio culturale che una nazione può avere e i beni in esso talvolta contenuti che ne sono parte. Si intravede come anche in questo spazio vi sia presente una volontà di potere, nelle forme della sua essenza materiale e delle sue molteplici attuazioni in varie sfere.

Palores – chiave: Cultura, Patrimonio, Potere, Leggi

ABSTRACT

We briefly address the issue of the cultural heritage that a nation can have and the things it sometimes contains that are part of it. You can see that in this space there is a will of power, in the forms of its material essence and its multiple effects in various spheres.

Keywords: Culture, Heritage, Poder, Leis

1. Il Patrimonio

La volontà di potere si manifesterebbe nel potenziale di gestione di un patrimonio riconosciuto dell'umanità come proprio. Ma nell'ambito di tutte le situazioni possibili in un modo tale che alimenti l'economia turistica e culturale, economia che non travalichi i limiti spaziali di un territorio geopoliticamente circoscritto. Il patrimonio archeologico svela la sua multiforme possibilità di fruizione entro un'ottica contemporanea. La riscoperta di messaggi attinenti all'ambito di influenza del potere o simboli di questo siano derivati di segni riscontrabili che riecheggino a un inconscio collettivo di significazioni condivise. La possibilità di guardare per esempio all'inventario di risorse archeologiche, di testimonianze legate alle manifestazioni del potere potrebbe alimentare ulteriormente interesse per i non addetti ai lavori, verso lo sviluppo di un turismo culturale concepito nell'ambito della gestione patrimoniale, inquadrato in una rinnovata concezione giuridica del diritto, che prenda in carico l'uso e la salvaguardi dei beni considerati patrimonio comune della comunità sociale e in senso più ampio dell'umanità. Il turismo culturale è un bene concepito nell'ambito della gestione patrimoniale.



Figure 1: Il CampanileOrologiDuomo Di Messina Sicilia, Italia. Il termine campanilismo trae origini da campanile. La personalita sociale manifesta nel património e maanoifestata dal património culturaale. **Foto** Al. Tallarita Atdesign

2. Le Risorse Archeologiche

L'importanza delle risorse archeologiche riguarda non solo i siti archeologici in se, ma si allarga alle molteplici possibilità che il vasto quadro delle sue testimonianze può rappresentare. E non solo per chi vi si approccia ai fini di una indagine, ma anche per chi incuriosito dalle significazioni recondite o alla ricerca di risposte ai quesiti della vita quotidiana, può ritrovare leggendo, la storia testimonianza del già vissuto attraverso i suoi segni. Monito per un vivere contemporaneo prossimo alle necessità umane, che aiuti a ricordare la propria umana natura. Anche l'economia di un paese non dovrebbe svilupparsi senza tenere conto del patrimonio archeologico, storico e artistico che detiene. I giochi di potere, necessitano un luogo, un terreno su cui svolgersi. Il dibattito sul rispetto delle risorse del territorio e dell'ambiente non prescinde dalla considerazione che si ha dello spazio e dell'eventuale concezione del suo sfruttamento. Nonché da una visione che si avvalga di quanto naturalmente disponibile, nell'intenzione di rispettare il già esistente più che sfruttarlo nell'ottica che possano ancora usufruirne le future generazione. In Europa e nel mondo si moltiplica oggi il dibattito sul ruolo che deve giocare il patrimonio culturale nella società del futuro.

3. Il Patrimonio Culturale

La questione del patrimonio è particolarmente presente nell'agenda culturale e politica in Italia ad esempio, data la densità del patrimonio presente, il suo intimo legame con il paesaggio e inoltre questo territorio ha dato luce alle regole di salvaguardia del patrimonio. La definizione di «patrimonio culturale» si è gradualmente ampliata e ha reso ancora più complessa la sua conservazione, continuamente messo in discussione in nome dei «valori» del mercato. La funzione del patrimonio culturale oscilla in continuo tra quella di deposito passivo della memoria storica e dell'identità culturale e quella, opposta, di potente stimolo per la creatività del presente e la costruzione del futuro. Il valore del patrimonio culturale e la sua importanza pubblica per lo sviluppo della società sono parte delle stesse definizioni formulate dall'UNESCO e dal Consiglio d'Europa. La Convenzione UNESCO relativa alla protezione del patrimonio culturale e naturale mondiale (1972) sostiene che la perdita o il danneggiamento dei beni riconosciuti come parte del patrimonio mondiale costituisce un *grave impoverimento del patrimonio di tutte le Nazioni del mondo*. La definizione di patrimonio comune dell'Europa, comprende sia quello culturale identitario che quello degli ideali e dei valori condivisi (1). L'età napoleonica è la tappa fondamentale di questo processo storico in quanto s'impadronisce oltre che dei beni anche dei simboli della cultura e della storia dei popoli che sottomette. Segnando la nascita del moderno concetto di bene culturale. Innumerevoli sono stati i casi storici di violazione, anche dovuti al secolare conflitto tra la protezione dei beni culturali da una parte e un uso consolidato nell'antico *jus gentium*, e cioè il diritto di saccheggio del vincitore, essenziale proprio per il finanziamento della guerra (2), nell'epoca moderna e contemporanea l'antico *jus predae* non può più fornire una giustificazione.

4. Le Leggi

Attraverso un breve excursus cronologico mostriamo le leggi emanate dal diciannovesimo secolo per affrontare tali annose questioni. Nel 1823 arriva la prima proposta americana di protezione della proprietà privata in guerra con un primo esplicito riferimento ai beni culturali. Nel 1863 è emanato il *Lieber Instructions*, codice militare americano con le prime norme esplicite di rispetto dei beni culturali. Successivamente nel 1880 è la volta del *Manuale di Oxford*: primo progetto di convenzione in materia di Beni Culturali dell'Istituto di Diritto internazionale. Dopo circa un ventennio nel 1899 sono emanate *Le Convenzioni dell'Aja* (3) che sanciscono il principio di protezione e creano un primo simbolo internazionale di riconoscimento dei Beni Culturali. Il Patto di Washington detto *Patto Roerich*(4) sarà sancito nel 1935, quale prima convenzione in materia di Beni Culturali, ancora vigente nel continente americano e avente come simbolo la *corona mundi* (5). La Convenzione dell'Aja del 1954 contiene tutta una serie di norme che impegnano gli Stati ad attività preventive di salvaguardia. Il Protocollo dell'Aja del 1999 cita (6) la Salvaguardia dei beni culturali, definendo le misure preventive che devono essere prese sin dal tempo di pace per la salvaguardia dei beni culturali contro gli effetti di un conflitto armato (7).



Figure 2. Porta Sita Nel Castello Di Ourem Portugal. **Foto** By Al.Tallarita Atdesign

La Convenzione UNESCO di Parigi del 1970, agisce sulla Protezione del Patrimonio Culturale a grandi linee (8). Alla Convenzione di Parigi del 1972, si deve la creazione del Comitato Intergovernativo per la protezione del Patrimonio Mondiale (9) Seguiranno la *Convenzione Europea di Granada* del 1985 per la salvaguardia del Patrimonio Architettonico, la Convenzione di Londra per il patrimonio archeologico la *Convenzione Unidroit di Roma* del 1995, che torna ad occuparsi della protezione del Beni culturali mobili illecitamente sottratti (10). Nel 1996 è stato istituito per iniziativa dell'UNESCO e delle organizzazioni non governative del settore del patrimonio(11) il *Comitato Internazionale dello Scudo Blu* (ICBS), che si è posto(12) la finalità della salvaguardia patrimoniale inserita in maniera più pregnante nel tessuto politico decisionale dal livello internazionale a quello locale (13). Riconosciuto nella sua importanza dai Protocolli successivi del 1999(14). La tutela del patrimonio in Europa, è uno dei principi fondamentali della

Costituzione maltese e portoghese e ricopre forme diverse in altri Paesi, dalla Polonia alla Grecia ma anche in Costa Rica e in Brasile.



Figura 3. Cattedrale Di Tomar Portugal. Igreja De Sao Joao. Foto By Al.Tallarita Atdesign

NOTE

(1) Formulata all'art.3 della stessa Convenzione, comprende, in un concetto unico, sia le forme di patrimonio culturale che costituiscono una fonte condivisa di memoria, comprensione, identità, creatività che gli ideali, i principi e i valori [...] che sostengono lo sviluppo di una società pacifica e stabile, fondata sul rispetto per i diritti umani, la democrazia e lo stato di diritto.

(2) Si veda P. VERRI, La condizione dei BC nei conflitti armati dall'antichità alla vigilia della 2^a Guerra Mondiale in La protezione internazionale dei beni culturali (Atti del Convegno di Firenze, 22-24.11.1984), Istituto Internazionale di Diritto Umanitario - Fondazione Europea Dragò, Roma 1986.

(3) II / 1899 - IV e IX / 1907.

(4) protezione delle istituzioni artistiche e scientifiche e dei Monumenti Storici, Trattato adottato a Washington il 15 aprile 1935.

(5) Sul tema generale, si rinvia a M. FRIGO, La protezione dei beni culturali nel diritto internazionale, Milano 1986, e alla vasta bibliografia ivi riportata.

(6) Si veda l'introduzione del Rapporto UNESCO Informations sur la mise en oeuvre de la Convention (...) de la Haye 1954 - Rapports de 1995, Paris 1996, pagg. 7 sgg.; ho già avuto modo di manifestare le mie perplessità sul ruolo dell'UNESCO in guerra all'indomani della conclusione della Guerra del Golfo in un panel autorevolmente presieduto da Y. Sandoz nell'ambito della XVI Tavola Rotonda dell'IHL di Sanremo, con una comunicazione sulle Prospettive di aggiornamento e sviluppo della Protezione dei Beni Culturali nei conflitti (il fascicolo con l'intervento integrale in lingua francese è stato distribuito ai congressisti a cura dell'IHL, Sanremo 1991) .

(7) Nell'articolo 5.

(8) Queste sono conformemente all'articolo 3 della Convenzione (...) la preparazione di inventari la pianificazione delle misure d'urgenza per assicurare la protezione dei beni culturali mobili contro il rischio d'incendio o di crollo dell'edificio, la preparazione o la messa in situ di protezione adeguata e la designazione dell'autorità competente responsabile della salvaguardia dei beni culturali.

(9) Si limita (art.5 e sgg.) a vincolare gli Stati a creare servizi di Protezione del Patrimonio Culturale, definendone a grandissime linee i compiti con riferimento ai principi e agli obblighi stabiliti dagli articoli 2 3 e 4, oltre ad istituire una serie di meccanismi di controllo e protezione.

(10) (art. 8 e sgg.), che ha competenza sulla Lista del Patrimonio Mondiale, biannualmente aggiornata sui beni ritenuti di valore universale e di interesse eccezionale e sulla Lista del Patrimonio Mondiale in pericolo (art. 11). Altro fondamentale strumento di cooperazione internazionale è il Fondo per la protezione del Patrimonio Mondiale. Previsto dagli artt. 15 e sgg. e finalizzato a organizzare la solidarietà internazionale delle Nazioni e dei singoli, a fronte dell'impegno degli Stati detentori del Bene di tutelarlo e salvaguardarlo nell'interesse dell'Umanità.

(11) Fissa il principio della dovuta diligenza dell'acquirente.

(12) ICOM, ICOMOS, ICA e IFLA.

(13) Con la Dichiarazione di Radenci, adottata in Slovenia il 16.11.1998.

(14) L'obiettivo è di costituire una struttura molto snella al fine di conseguire: la protezione, la salvaguardia e il rispetto del patrimonio iscritto nelle politiche e nei programmi a livello internazionale, nazionale, regionale e locale; la richiesta alle autorità responsabili, dell'integrazione e gestione e prevenzione dei disastri, per evitare la perdita o il deterioramento del bene culturale. Al fine di evitare la perdita o il degrado del patrimonio culturale in situazioni d'urgenza, migliorando le misure preventive, la pianificazione d'emergenza, il pronto intervento e il restauro. Applicando strategie che: valutano e riducono i rischi; migliorano la capacità d'intervento; assicurano la cooperazione di tutte le istituzioni interessate alla gestione delle situazioni d'urgenza.

(15) Il Protocollo aggiuntivo alla Convenzione del 1954 - L'Aja, 1999 e il Documento conclusivo del Congresso internazionale UNESCO sul patrimonio culturale in pericolo del 1999 individuano l'ICBS come referente internazionale autorevole e credibile sia nelle situazioni belliche sia nelle calamità.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. -Protezione delle istituzioni artistiche e scientifiche e dei Monumenti Storici. **Trattato di Washington**. Washington: Editore(1935).

AA.VV. -**Rapporto UNESCO Informations sur la mise en oeuvre de la Convention de la Haye Rapports de 1995**. Paris: Editore (1996).

AA.VV. -**Protocollo dell'Aja aggiuntivo alla Convenzione**. Interpress, Paris (1954).

AA.VV. -**Documento conclusivo dell'Aja del Congresso internazionale UNESCO sul patrimonio culturale in pericolo**. Paris: Editore (1999).

FRIGO, M.- **La protezione dei beni culturali nel diritto internazionale**. Mondadori, Milano. (1986).

SANDOZ, Y. -Comunicazione sulle Prospettive di aggiornamento e sviluppo della Protezione dei Beni Culturali nei conflitti. Fascicolo distribuito ai congressisti a cura dell'IIHL. **XVI Tavola Rotonda dell'IIHL di Sanremo**. Sanremo: Editore interno (1991).

VERRI, P. -**La protezione internazionale dei beni culturali** (Atti del Convegno di Firenze, 22-24.11.1984), Istituto Internazionale di Diritto Umanitario - Roma: ed. Fondazione Europea Dragòn (1986).

PRIMITIVISMI ROVESCIAI: RAPPRESENTAZIONI DELLA MULATTA CUBANA

Elena Zapponi
Sapienza, Università di Roma
Piazzale Aldo Moro, 5
00185, Roma
ITALIA
elenazap@yahoo.com



Primitivismi Rovesciati: Rappresentazioni della Mulatta Cubana

Elena Zaponi

Historial do artigo:

Recebido a 14 de maio de 2017

Revisto a 14 de maio de 2017

Aceite a 30 de maio de 2017

RIASSUNTO

L'articolo si concentra su rappresentazioni, prevalentemente iconografiche ma anche letterarie, della mulatta cubana. L'analisi di interpretazioni stereotipate o dissonanti di questa figura tra Cuba e il vecchio mondo Europa permette di considerare sguardi primitivisti ma anche ideologie rovesciate e riappropriazioni cubane.

La mulatta, figura sociale centrale nella cultura dell'isola, anello di congiunzione tra le componenti sociali bianche e nera della società, permette di riflettere su narrazioni antagoniste, espressione di uno "stare al gioco" dell'esotico.

Palores – chiave: Cuba, Transculturazione-Primitivismo, Patrimonializzazione, Mulatta

ABSTRACT

The article focuses on visual representations of Cuban mulatto woman. The analysis of stereotyped or contrasting interpretations of this figure in Cuba or in the old world Europe allows to approach primitivism as well as Cuban riappropriation and resilient ideology.

The mulatto woman, social figure central in the island, conjunction ring between the black and the white part of society, allows to consider antagonistic narratives, expression of being able to play with exotics.

Keywords: Cuba-transculturation, Primitivism, Heritage, Mulatto woman

Le pagine che seguono trattano del quadro cubano *La Gitana Tropical*, dipinto alla fine degli anni venti del XIX secolo dal pittore cubano Víctor G. Manuel. Più precisamente, non trattano del valore estetico di questo quadro ma della sua fortuna in decenni contemporanei e della sua storia come oggetto d'arte nel mercato della produzione culturale cubana, riflessione che si traduce in due precisi aspetti oggetto dell'analisi: logiche di autodefinizione dell'identità e pratiche nazionali di patrimonializzazione di un oggetto culturale.

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'erotismo 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.

1. Primitivismi rovesciati: i nativi esotizzano l'occidente

Dorian Gray è una delle tante opere-performance di Yinka Shonibare, MBE (*Member of the Order of the British Empire*) (vd. **Figure 1.**). Si tratta di 11 stampe in bianco e nero in cui l'artista, in abiti vittoriani, interpreta il Dorian Gray di Wilde (1891). In questo caso però, l'uomo che vende la sua anima per restare eternamente giovane mentre il suo ritratto invecchia e racchiude la perdizione della sua anima, non è un pallido *dandy* inglese. Ma, appunto, Yinka Shonibare, un *dandy* contemporaneo londinese, di nobile origine *yoruba*, che interpreta se stesso e mette in scena l'identità africana, contraddicendo due principi fondanti dei primitivismi contemporanei politici, antropologici o artistici: la nostalgia per i mondi perduti (AMSELLE, 2010) e la "credenza" occidentale che l'arte africana sia *puramente* tradizionale:

En tant qu'artiste d'origine africaine, je sais qu'on attend de moi que je demeure lié à l'art africain traditionnel même si je suis un homme de mon siècle, et qu'il semblerait tout aussi absurde d'imaginer qu'un artiste français ou anglais n'est forcément intéressé que par l'art médiéval! Pour je ne sais quelle raison, on pense qu'un artiste africain ne peut pas avoir expérimenté la modernité. (SHONIBARE, 2007: 20)



Figura 1. Yinka Shonibare MBE, *Dorian Gray*, 2001. Fonte: <https://africa.si.edu/>

Una simile critica all'ermeneutica primitivista viene mossa all'ambito delle scienze sociali e in particolare all'etnografia da Johannes Fabian attraverso il concetto della «*denial of coevalness*», la negazione di coevità insita nella visione occidentale dell'alterità: un trattamento del tempo

che relega e immobilizza l'altro in un passato-“presente etnografico” creando confini simbolici intransigibili, un'età dell'oro (FABIAN, 1983) fatta di quei mondi perduti di cui sono “così golosi gli occidentali” (AMSELLE, 2010: 19) e la cui fascinazione permette, di fatto, il perdurare dell'etnocentrismo ed un disinteressamento da parte dell'antropologia sociale (AMSELLE, 2010).

La mostra *Garden of Love* di Yinka Shonibare MBE (2007), allestita nei giardini del Musée du Quai Branly, è estremamente interessante per osservare come logiche di colonialità perdurante possano essere scalfite proprio nel ventre della balena. Nei giardini del Quai Branly, Shonibare MBE, nato a Londra (1962) ma discendente di una famiglia aristocratica di Lagos, propone una reinvenzione dei giardini alla francese, simbolo dello sfarzo della corte prerivoluzionaria. Consapevole di operare nel cuore di un museo delle “arti e civiltà”, sinonimo della modernità occidentale colonialista (1) dove la sua opera sarà circondata da oggetti “primitivi” e “tradizionali”, l'artista allestisce un *divertissement* provocatorio che mira a sedurre il pubblico, invitandolo a riflettere (SHONIBARE, 2007: 26). Il progetto poetico dell'artista -così lui lo definisce- consiste in una reinterpretazione del giardino alla francese e delle suggestioni tratte dalla serie di Jean Honoré Fragonard, *Les progrès de l'amour*, dipinta per la marchesa du Barry vent'anni prima della rivoluzione (*La poursuite, La lettre d'amour, L'amant couronné*, 1771-1773). I giardini del Musée du Quai Branly, diventano una via per parlare della colonizzazione e dei suoi eccessi, della ricchezza di un primo mondo a scapito di altri mondi (SHONIBARE, 2007: 22). Un atto di critica culturale verso l'occidente attraverso un'installazione creata nel cuore della museografia occidentale:

Dans Jardin d'Amour, c'est la période précédente la Révolution française qui apparaît au cœur de mes préoccupations. Il s'agit d'une époque où l'aristocratie vivait encore dans le faste, juste avant qu'elle ne soit renversée par le peuple. Les tableaux de Fragonard décrivent parfaitement cette vie. Je considère cette période comme une métaphore de la situation contemporaine. Car, en effet, au moment où nous parlons des gens du Sud, c'est-à-dire issus des pays du tiers monde, d'Afrique du Nord, d'Asie etc., voient en l'Europe un panier des fruits bien garni, un “jardin de l'abondance”. Pour eux l'Europe est un Jardin d'Eden (SHONIBARE, 2007: 12).

A partire da questa idea, Shonibare MBE elabora in termini artistici quello che in termini antropologici Jean-Loup Amselle definisce come degli *chassés-croisés identitaires*: incroci tra una selezione di elementi identitari riconoscibili come ‘primitivi’, adatti a sedurre il pubblico internazionale e altri, di stampo occidentale. Il proposito è realizzato attraverso la metafora del XVIII secolo e una serie di manichini senza testa, a misura d'uomo, vestiti nello stile francese dell'epoca i cui abiti rococò sono fatti di variopinti tessuti wax, oggi segno dell'identità africana:

Je montre des Européens vêtus de manière dispendieuse, mais en remplaçant le tissu de leurs costumes par des «wax» africains (2), je suggère que le luxe dont ils jouissent – le travail à l'origine des habits qu'ils portent- est du à d'autres beaucoup moins bien lotis (SHONIBARE, 2007: 12).

Ma mentre secondo Jean-Loup Amselle gli *chassés-croisés* culturali possono esprimere la tendenza a auto-esotizzarsi di un Sud *fashion victim* rispetto ad un Nord prescrittore (AMSELLE, 2010: 19), in *Jardin d'amour* il desiderio occidentale di esotico è ribaltato attraverso un gioco di specchi tra culture. L'artista considera la corte e il mondo lussuoso dei conquistatori coloniali,

come un oggetto di curiosità, una personale *wunderkammer* in cui la relazione tra un esotico non occidentale, il primitivo collezionato e il collezionista europeo, base della concezione rinascimentale del gabinetto delle meraviglie, antecedente storico del museo (CIMINELLI, 2008), è invertita. In questa trovata poetica, un'Europa apoteosi delle conquiste coloniali, lo sfarzo della corte monarchica francese settecentesca e l'eccesso di lusso che induce la rivoluzione francese diventa oggetto di curiosità di Shonibare:

Du point de vue de l'Africain moderne qui est le mien, ces membres de l'aristocratie sont mes objets de curiosité d'une manière inversée. Ainsi, a mes yeux en tant qu'Africain, la culture de l'Europe du XVIII siècle est mon fétiche, tandis que leur fétiche est le masque africain! (SHONIBARE, 2007: 22)

Il procedimento ricorda una dinamica del paradosso identificata da Carlo Severi in alcuni movimenti messianici (SEVERI, 2004). La *Ghost Dance* americana di fine Ottocento, ad esempio, fondata dall'Apache Silas John - culto che prometteva il ritorno dei guerrieri indiani morti e la vittoria sui bianchi - o i *Cargo Cults* della Melanesia, riti di preparazione all'avvento di navi cariche di doni per gli indigeni, nato in seguito allo sbarco dei bianchi nel XIX secolo (LANTERNARI, 1963; FAVOLE, 2014). Nel messianismo, in una situazione di conflitto culturale determinata dall'intervento coloniale, tratti culturali diversi e antagonisti, -come la religione indigena e il cristianesimo- vengono presentati come una coerente visione del mondo, un'«lo paradossale» nativo (SEVERI, 2004: 245), intessuto di riferimenti cristiani. Eppure, come mostra Severi a proposito della *Ghost Dance*, essere simili all'occidente, non significa imitare né produrre una «non-autentica invenzione della tradizione» (Ibidem: 247) ma essere strettamente diversi. Il reimpiego di elementi culturali, produce un messaggio nuovo e antagonista, come nell'installazione *Jardin d'amour* di Shonibare e in altre opere dell'artista in cui il contrasto tra la serietà dei titoli - rinvio a *Diary of a Victorian Dandy: 14.00 hours; Dorian Gray* (vd. **Figure 1. e 2.**) - e la rappresentazione rivelano una requisitoria espressa dal senso del gioco e del saper giocare conoscendo le regole del gioco coloniale e i suoi lasciti primitivisti:

Se un soggetto postcoloniale esiste davvero, allora, si manifesta pubblicamente solo allorché si realizza la coincidenza di due pratiche: quella dei normali rituali quotidiani che ratificano l'istituzionalizzazione del comando come feticcio cui il suddito è sottomesso, e l'esibizione, da parte del suddito, di un talento per il gioco, di un umorismo che lo rende homo ludens per eccellenza. Quest'ultima pratica consente ai sudditi di sfaccettare le proprie identità e autorappresentarsi come entità sempre cangianti (MBEMBE, 2005, p. 125).

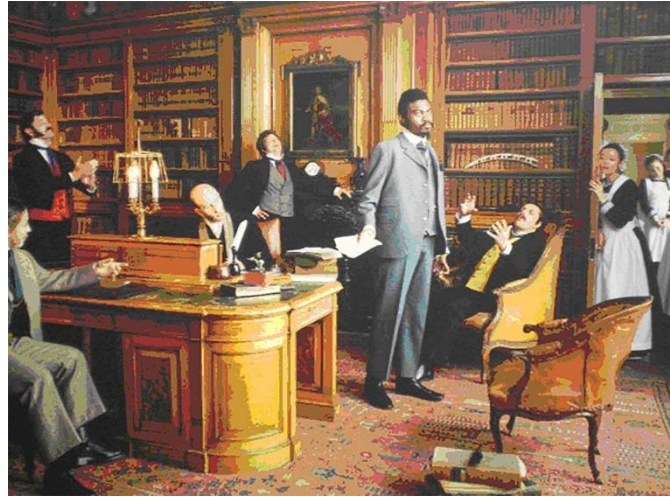


Figura 2. Yinka Shonibare, *Diary of a Victorian Dandy: 14.00 hours*, 1998. Fonte: <https://africa.si.edu/>

Il gioco di Shonibare MBE, denuncia disuguaglianze ed assume toni profetici, come in *Scramble for Africa* (vd. **Figure 3.**): le teste degli occidentali che in abiti wax-rococò si spartiscono il mondo intorno ad un tavolo sono cadute.



Figura 3. Yinka Shonibare MBE, *Scramble for Africa*, 2003. Fonte: <https://africa.si.edu/>

2. Icone cubane: l'indio, il negro, il pirata, la gitana

Durante la ricerca sul campo svolta all'Avana nel 2012 e 2013 l'incontro con *santeros* e *babalaos* mi ha permesso di partecipare a cerimonie santere e spiritiste, *tambores*, *cumpleaños de santo*, *cajones*. Contemporaneamente, al di fuori del contesto rituale, ho incontrato una serie di oggetti, appartenenti alla vita quotidiana, buoni da pensare: in un contesto di mercato ristretto, questi oggetti mi son sembrati parlanti, loquaci rispetto alla cultura cubana. In particolare penso ad una serie di *souvenir* cubani prodotti in forma di oggetti d'uso quotidiano: un asciugamano da spiaggia, un grembiule da cucina e un accendino, tutti e tre raffiguranti un quadro, che, come in una personale Dakar-Gibuti (LEIRIS, 2015) ho avidamente portato a casa con il senso di

soddisfazione dell'antropologo rassicurato dall'aver acquisito un feticcio della propria esperienza (PIASERE, 2002) o forse un futuro "oggetto d'affezione" (CLEMENTE, ROSSI, 1999), ricordo della ricerca sul campo.

La serie di oggetti citati, in vendita in una libreria del quartiere residenziale del Vedado, accanto a materiale di cartoleria, berretti con la bandiera cubana, segnalibri raffiguranti Fidel che gioca a baseball e il profilo scapigliato del *Che*, rappresenta la riproduzione seriale di un quadro: la *Gitana Tropical*, opera dipinta nel 1929 dal pittore cubano Víctor G. Manuel (vd. **Figure 4.**).



Figura 4. Víctor García Manuel, *La Gitana Tropical*, 1929. Fonte: www.ecured.cu/

La composizione è semplice, dominata da un colore azzurro in contrasto con il bianco dello scialle della *Gitana*. I contorni della figura sono eseguiti con grossi tratti neri che evocano l'influenza su V. Manuel della pittura europea, in particolare il fauvismo, la pittura di Cézanne e le donne native ritratte nei quadri di Gauguin (vd. **Figure 13.**). Manuel, considerato uno dei massimi esponenti del modernismo pittorico cubano, celebrato da Lezama Lima e Guillén, è un pittore di volti femminili e paesaggi, temi classici trattati rompendo con il *costumbrismo* cubano apprezzato dagli europei desiderosi di scene e tipi coloniali.

La Gitana Tropical è un mezzo busto di donna dai tratti indi, meticci o mulatti - una delle chiavi dell'opera è in quest'ambiguità etnica "tropicale" -, che ricorda, per composizione e posa, la *Monna Lisa* di Leonardo (1503-1506) al punto da essere comunemente descritta come la "Monna Lisa del Caribe". L'influenza della pittura primitivista-esotista francese in voga nella Parigi in cui soggiorna Manuel è chiara: il *frame* di tipo occidentale rinvia ad un modello cognitivo, a un gusto e ad un *habitus* fruitivo europeo (BOURDIEU, 1979), evocante al tempo stesso il Cinquecento di Leonardo e l'avanguardia parigina degli anni trenta del XX secolo. Tuttavia, l'evocazione mnemonica di un formato europeo si fonde con tratti contraddittori

rispetto al modello europeo. La combinazione dell'occidentalissima Gioconda con i tratti meticci della figura rappresentano una «dissonanza iconografica» (SEVERI, 2004: 296), un gioco cubano con la moda francese dell'esotico. Nella simultaneità dello sguardo offerta dall'immagine, si colgono due culture antagoniste: l'Occidente e i Tropici, la Conquista dell'America e la resistenza alla Conquista. Dall'immagine, conservata nelle sale del *Museo Nacional de Bellas Artes* dell'Avana risulta un enunciato, riportato in vita uscendo dal museo per entrare nel presente (BELTING, 2013: 86-87): i tropici, in veste di mulatta, non vinti, guardano con grandi occhi seducenti l'Europa.

Questo gioco con le regole degli altri, che fa di Victor Manuel un artista che preannuncia il postcoloniale, viene esplicitato dal titolo dell'immagine, un nome, che stabilisce una relazione tra iconografia e pensiero dell'identità cubana. Nel quadro il sostantivo *Gitana* è legato all'aggettivo qualificativo "tropical": non un nome didascalico, di tipo tardo Ottocentesco del tipo *mulata*, *muchacha* o *gitana*. Ma quest'ultimo nome, il quale viene specificato "tropicalmente". Non si tratta di una bianca, nera, india o mulatta, neanche è dato sapere se si tratta di una cubana, ma, come auspicato dal pensiero rivoluzionario indipendentista di una figura "continentale", espressiva dei tropici.

La scelta di trasformare la *Gitana tropical* (vd. **Figure 4.**) in oggetto d'arte serializzato si iscrive in questo aspetto. Dietro la "Monna Lisa del Caribe", divenuta un *exotica* commerciale, vi è una biografia sociale dell'oggetto (KOPYTOFF, 1988: 61-91) che regola mercato, gusto e desiderio per rappresentare l'identità cubana in un dato periodo culturale, costruendo come icona un'immagine che suggerisca agli individui come costruire se stessi (Ibidem: 89).

Va per altro notato che la *Gitana*, tema frequente nelle sale del MBA, tema di derivazione spagnola diffuso nella pittura cubana, conserva una sua centrale importanza oggi nella vita quotidiana come spirito importante nel mondo religioso. Nel mondo della *religión*, il complesso spirituale che include la pratica delle culti afro-cubani, lo spiritismo e il cattolicesimo popolare, la gitana è uno degli spiriti che, come l'*indio* e l'antenato schiavo *negro/a*, possono influenzare l'esistenza dei praticanti, proteggerli, guidarli, ammonirli. L'*indio*, il *negro*, la *gitana* sono espressione di *cubanidad*, immagini presenti nelle case e diffuse nell'iconografia quotidiana. Un tempo "stigma" in senso goffmaniano, oggi esotizzate dall'occidente, esse incorrono in una riappropriazione di ritorno.

Insieme ai volti degli eroi della rivoluzione, da Fidel Castro a Camilo Cienfuegos e soprattutto al Che Guevara e José Martí, l'*indio*, il pirata, la *gitana* e gli *orishas*, immagini diffuse, spesso tradotte in topografia urbana o commercializzate come souvenir, logo delle birre nazionali esprimono il miscuglio di culture che forma l'identità cubana.

3. Iconografia di un'economia del desiderio tra Cuba e l'Europa

Il tema della donna meticcia rappresentato da V. Manuel nelle sembianze di una misteriosa donna mulatta dai grandi occhi a mandorla, le labbra carnose e una folta chioma nera raccolta sulle spalle, non è una novità, come già accennato, nella storia dell'arte cubana. Esso appare costantemente nelle rappresentazioni litografiche ottocentesche di epoca coloniale, spesso

commissionate da schiavisti spagnoli o creoli, volte a rappresentare la bellezza esotica dei paesaggi di Cuba e ad esaltare la grandezza dei suoi abitanti per il gusto europeo: protagonisti sono damerini e damigelle al ballo del salone cortigiano simili ai figurini dei romanzi d'appendice d'oltreoceano (GONZALEZ, 1995: 10). L'immagine dell'isola descritta da autori come Mialhe o Laplante (3), omette le contraddizioni del sistema schiavista e descrive un paradiso coloniale, attraente per la classe dominante e per investitori e compratori stranieri.

Alle vedute romantiche e ai ritratti della vita borghese di inizio Ottocento e alla rappresentazione paternalistica e asettica della schiavitù di Laplante (si veda in particolare la raccolta *Los ingenios* del 1855-57, in cui venivano raffigurate piantagioni o stabilimenti per la raffinazione dello zucchero) (4) fecero seguito le note scene folcloriche di Victor Patricio Landaluze (1826-1889) (LANDALUZE, 1852) le cui opere - incisioni e disegni- sono custodite nel *Museo Nacional de Bellas Artes*. Il tema degli schiavi è ritratto in un contesto domestico e festivo-rituale; emerge anche il tema della mulatta in una sua particolare e duratura inclinazione: la *mulata de rumbo*, una seduttrice mondana, corteggiata dai bianchi, in carriera per *blanquearse*, e poter ascendere nella scala sociale come *mulata adalantada* (5).

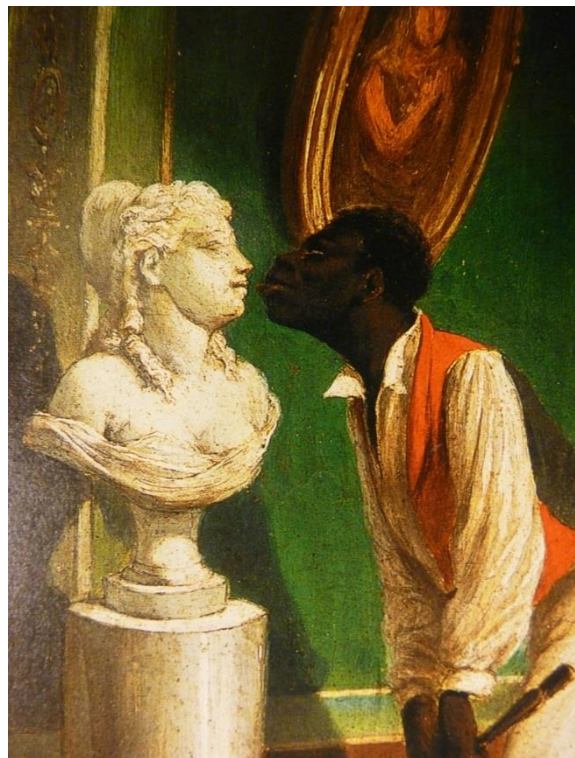


Figura 6. Victor Patricio Landaluze, *José Francisco*, 1880. Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/>



Figura 6. Victor Patricio Landaluze, *La danza*, 1875. Fonte: www.latinamericanart.com/



Figura 7. Victor Patricio Landaluze, *Carnaval*, 1881. Fonte: <http://theappendix.net/>

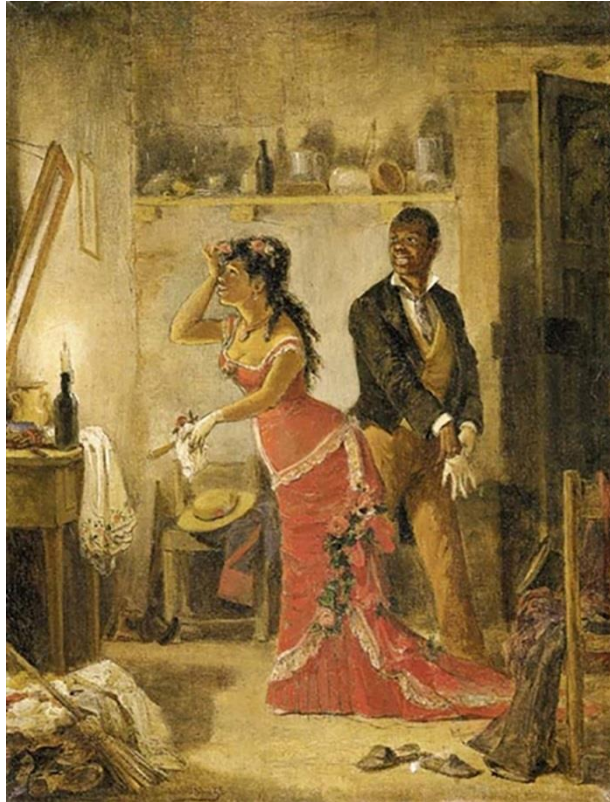


Figura 8. Victor Patricio Landaluze, *Preparativos de fiesta*, 1880. Fonte: <https://media.mutualart.com/>

Nel secolo successivo, negli anni '30 in cui Manuel dipinge la *Gitana Tropical*, momento di nascita nelle scienze sociali della ricerca sulla cultura afrocubana, in un clima in cui tuttavia i pregiudizi eredità dell'epoca coloniale e le sue divisioni in classi sono ancora profondamente radicate, sono numerosi gli autori cubani che continuano a ritrarre donne mulatte o con tratti di gitane. In particolare, le sale del *Museo Nacional de Bellas Artes* custodiscono le mulatte e gitane di Leopoldo Romañach (vd. **Figure 9. - 11.**), di cui V. Manuel fu discepolo, quelle dal carattere plastico di Antonio Gattorno - rinvio in particolare a *Quieres café Don Ignacio?* (1936) (vd. **Figure 12.**).



Figura 9. Leopoldo Romañach, *Gitana*, 1930 ca. Fonte: www.cernudaarte.com/



Figura 10. Leopoldo Romañach, *Muchacha*, 1930 ca. Fonte: www.cernudaarte.com/



Figura 11. Leopoldo Romañach, *La violinista*, 1930 ca. Fonte: www.studyblue.com/



Figura 12. Antonio Gattorno, *Quieres café don Ignacio?*, 1936. Fonte: www.artbyantoniofattorno.com

Il quadro di V. Manuel *La Gitana tropical* (vd. **Figure 4.**), partecipa di un nuovo clima di riabilitazione della figura della donna mulatta e rinvia ad un primo ordine di analisi piuttosto evidente: la donna ritratta è lontana dalla malizia picaresca con cui nella pittura europea viene espresso il tema della gitana o nella pittura cubana colonialista quello della mulatta. La meticcica di Manuel appare misteriosa, quasi innocente, sensuale senza essere lasciva: una figura della quale l'intellettuale cubano José Lezama Lima sottolineava, in termini essenzialisti, il carattere trascendente e "puro" (6). Nella rappresentazione di questa Gioconda caraibica non vi sono dettagli iconografici riferito ai tropici: non vi è un richiamo alla tradizione attraverso un accenno alla cultura delle piantagioni o a quella cultura afrocubana; non vi è un analogo del *tiare*, il fiore che Gauguin dipinge sui capelli di una ragazza thaitiana (*Donna con fiore*, *Vahine no te tiare*, 1891), particolare che orna il suo aspetto chiaramente non occidentale (vd. **Figure 13.**). Eppure, i tropici emergono in un elemento portante: la rappresentazione della bellezza/erotismo della mulatta.



Figura 13. Paul Gauguin, Donna con fiore (Vahine no te tiare), 1891.

Fonte: www.settemuse.it/

Questo tratto è espresso in modo diverso dalle citate mulatte delle litografie cubane di fine Ottocento o da quelle dei pittori cubani contemporanei a Manuel - si veda il più volte citato Landaluze ma anche Antonio Gattorno, contemporaneo a Manuel (in particolare rinvio al quadro *El lagarto verde* (vd. **Figure 14.**).

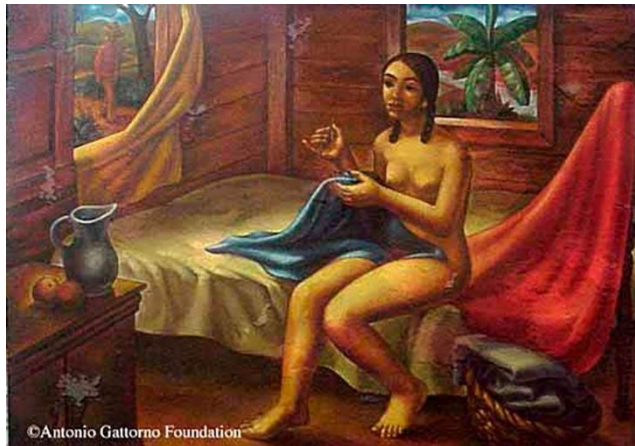


Figura 14. Antonio Gattorno, *El lagarto verde*, 1936 ca. Fonte: <http://www.conexioncubana.net/>

Ancor più netta la distanza con il *tópos* della pittura europea che rappresenta la donna tropicale nel ruolo della schiava, contraltare subalterno della trionfante superiorità ideologica occidentale, come nel quadro attribuito a Velázquez *La Mulatta (La cena di Emmaus, 1618)*, in cui viene messa in prospettiva una scena di genere, una mulatta affaccendata in cucina e la cena di Emmaus sullo sfondo (vd. **Figure. 15.**); o come in *Olympia* (1863) di Eduard Manet dove la figura esotica e remissiva della domestica nera è funzionale ad esaltare l'erotismo di una candida Venere bianca (vd. **Figure 16.**).



Figura 15. Diego Velázquez, *La cena di Emmaus (la Mulata)*, 1618. Fonte: www.artehistoria.com



Figura 16. Eduard Manet, *Olympia*, 1863. Fonte: <https://loeuveetatelier.com/>

Nella pittura francese del XIX e XX secolo ricorre anche la rappresentazione di un'altra forma di subalternità della donna primitiva nera o mulatta, legata a quella sociale ma declinata su un piano biologico-sessuale. Il tema non è più la schiava domestica, ma la schiava del desiderio: in mostra è una mulatta ostentatamente voluttuosa, rappresentativa di un ordine sociale che la fissa come passiva.

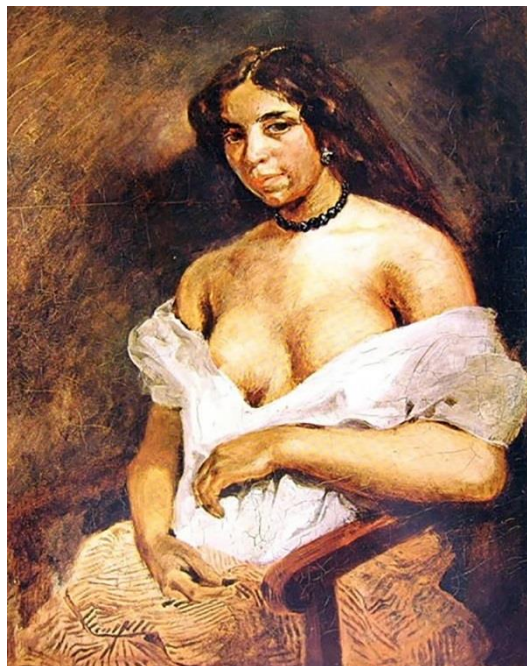


Figura 17. Eugene Delacroix, *La mulatta Aline*, 1824-1826. Fonte: <http://mediaafrik.com/>

Tale immaginario di subordinazione appare in *La mulatta Aline* (1824-1826) di Eugène Delacroix (Fig. 17), abbandonata e quasi assente o in alcuni quadri influenzati dai *Nabis* e da Gauguin di Félix Vallotton: *La mulatresse* (1913) e *La Blanche et la Noire* (1913) (vd. **Figure 18. e 19.**), opere più vicine cronologicamente al contesto avanguardista parigino in cui si muove V. Manuel.



Figura 18. Felix Vallotton, *La mulatresse*, 1913. Fonte: <http://mediaafrik.com/>



Figura 19. Felix Vallotton, *La Blanche et la Noire*, 1913. Fonte: <http://www.dimberton.com/>

Nei quadri considerati sono presenti vari elementi dell'immaginario colonialista: da una parte, a Cuba, il *costumbrismo* e la rappresentazione pittoresco-romantica di un'alterità afro-cubana creata per il gusto europeo occultando i contrasti culturali della società meticcia; dall'altra, in Europa, la costruzione dell'inferiorità della schiava nera atta a esaltare un occidente evoluto e l'affermazione della schiava sessuale, stereotipo perdurante in contemporanei esotismi.

In una sorta di "guerra delle immagini", per riprendere i termini di Serge Gruzinski (1990), attraverso rinvii e giochi di specchi tra la pittura europea e quella cubana, nel secondo Ottocento e nella prima metà del Novecento prolifera una figura della donna meticcia seducente e sensuale, una buona selvaggia tutta corpo, moralmente ambigua, avida d'ascesa sociale. Questa figura, viaggia tra il vecchio e il nuovo mondo, colonizza il quotidiano e viene tradotta nelle arti cubane in musica, letteratura, pittura.

4. Azucar y fuego

L'idea della mulatta cubana come "corpo" incorpora elementi culturali provenienti dal contatto tra distinte classi sociali e razziali, tra bianco e nero, schiavo e padrone, sfruttato e sfruttatore. Questo tratto liminare (TURNER, 1986), nato dal processo di transculturazione indotto dal colonialismo, viene interpretato nella cultura cubana fino a farne un possibile luogo di inversione delle gerarchie sociali, una fonte di pericolo. L'oscillazione tra i due poli della vittima e della sfida all'ordine costituito, affiorano in modo prorompente nella *guarachas*, genere musicale di fine Ottocento nato dal teatro buffo cubano. Nelle *guarachas* la mulatta è interprete e protagonista. Il suo corpo viene cantato come oggetto di piacere e presagio di dannazione «la mulatta è come il pane, si deve mangiare caldo, che lasciandolo freddare neanche il diavolo ci mette il dente» (MOORE, 1995: 250). Lei stessa si canta come pericolo per la riproduzione della società dominante bianca e le sue riproduttrici di produttori, le bianche:

Yo soy la reina de las mujeres

En esta tierra de promisión

Yo soy de azucar, yo soy de fuego

Yo soy la llave del corazon...

...Yo soy la causa de que los hombres

A la blanquita no dean amor

Porqué se mueren por mis pedazos

y los derrito con mi calor. (Hallorans, 1882)

Intorno a questo simbolo della *cubanidad* fiorisce un'ermeneutica indigena, estetica e artistico-letteraria, incentrata sull'idea del multiculturalismo nazionale (KUTZINSKI, 1993; KNEESE, 2005).

Nel secondo Ottocento, in particolare all'Avana, al corpo subalterno della mulatta viene socialmente riconosciuta, attraverso la sua eccellenza di movimento, espressa dal ballo, un nuovo spazio sociale, margine di gioco utile per provare ad uscire dalla propria posizione sociale espresso dalla figura della mulatta benestante, astro dei balli mondani (BLANCO BORRELLI, 2015).

Il passaggio verso questa nuova ipotesi di mobilità sociale viene determinato da tappe storiche fondamentali che permettono ai cubani di compiere dei passi nel percorso di decolonizzazione del proprio immaginario e l'auto-affermazione di una nazione meticcia. Nel 1886, nel clima di rivoluzione creato dalla guerre d'indipendenza verso la Spagna - iniziate nel 1868 e terminate con la costituzione della Repubblica neocoloniale nel 1898 - viene ufficialmente abolita la schiavitù. Poco prima, nel 1882, viene pubblicato a New York il romanzo *Cecilia Valdés o La Loma del Angel* che sarà considerato il classico ottocentesco della cultura cubana di Cirilio Villaverde (1812-1894). L'autore dichiara nel prologo di voler creare un romanzo storico sul modello dei

Promessi Sposi di Manzoni e di voler descrivere, con toni il più possibile realistici, la vita cubana nel periodo che intercorre tra il 1812 e il 1830 (VILLAVERDE, 1977). Redatto sul modello del romanzo di appendice, *Cecilia Valdés* offre un quadro dettagliato della società coloniale, descritta dal doppio punto di vista dell'uomo libero e dello schiavo e testimonia il radicamento dei dispositivi schiavisti.

La protagonista è la mulatta Cecilia di cui vengono narrati l'origine e il tortuoso e sfortunato tentativo di ascesa sociale in un'epoca in cui una lieve differenza di gradazione di pelle e un punto di colore più vicino al bianco costituisce una possibilità di uscita dal mondo subalterno per integrarsi alla società bianca dominante. Nel romanzo è sorprendente la varietà semantica con cui viene descritta la pelle delle donne mulatte: dal "*color cetrino*", color cedro (quindi pallida) della nonna di Cecilia, che sembra risultare della mescolanza tra donna nera e uomo indio ma identificabile, in base ai capelli e all'ovale, come figlia di un'unione tra madre bianca e padre nero (VILLAVERDE, 1977: 64), alle numerose descrizioni della pelle di Cecilia, nota nell'ambiente dell'Avana come la "*Virgencita de bronce*", la Madonnina di bronzo. Il colore di Cecilia è una mistura difficile da definire, nota più volte Villaverde: "un color sanguigno del volto in cui c'era troppo ocre" (Ibidem: 72); una "*casi blanca*" a cui la nonna, di lei più scura, insegna ad aspirare al matrimonio con un bianco "per poter un giorno essere ricca e andare in carrozza" (Ibidem: 85). Ma la straordinaria bellezza di Cecilia, il suo "*color ligeramente bronceado*" che ne fanno la donna più bella dell'Avana servono a fare una carriera che possa distinguerla dalla società colorata e avvicinarla a quella bianca verso la quale va la sua dichiarata preferenza. L'autore dice infatti di Cecilia che: "...de mulato solo queria las mantas de seda, de negro solo los ojos y el cabello" (Ibidem: 109).

La *Cecilia Valdés* viene pubblicata, come già detto, nel 1882. Meno di dieci anni dopo, nel 1891 José Martí, il poeta padre dell'indipendenza, scrive un classico del pensiero filosofico-politico cubano, dal titolo significativo *Nuestra América*. Si tratta di un invito all'intera America Latina, e in seno ad essa, a Cuba a liberarsi dal giogo coloniale. Questa America "nuova", secondo le parole di Martí, "una nell'anima e nell'intento" presuppone un cambio di spirito e l'affermazione di una svolta cubana e insieme continentale. La salvezza futura di un intero continente, in cui, dice Martí, "non ci sono razze" è nel riconoscersi come meticcio. La *nueva América* è *mestiza*, afferma più volte l'autore, e, solo sulla base di questa consapevolezza, Cuba potrà nascere come nazione indipendente: «*Con los pies en el rosario, la cabeza blanca y el cuerpo pinto de indio y criollo, venimos, desnudados, al mundo de las naciones*» (MARTÍ, 2010: 135).

La *Cecilia Valdés* e le sue molte trasposizioni contemporanee, - tra le più note la *zarzuela*, operetta di Gonzalo Roig (1950) o il film del regista Humberto Solas (1982) -, indicano la vivacità del discorso sulla figura della mulatta e una contesa intorno alle sue rappresentazioni che è anche una contesa sull'identità cubana: icona di sensualità e seduzione rappresenta al tempo stesso un luogo per esprimere l'oppressione sociale, razziale e sessuale e il movimento opposto di resistenza.

Questa rappresentazione sociale viene consolidata nel contesto degli anni venti-quaranta, in cui è attiva l'avanguardia pittorica cubana alla quale appartiene Victor Manuel.

In un clima di interesse delle élites per nuove estetiche non occidentali, mentre in Europa impazza l'era del tango, del jazz, del primitivismo, l'arte dei fauves o quella naïf, a Cuba viene teorizzato e formulato il concetto e il termine di afro-cubanismo (ORTIZ, 1991). La moda afro-cubana diventa pervasiva nel campo dell'arte, influenzando le classi alte e dà voce a quelle classi popolari, ispira la poesia di Nicolas Guillén, la pittura di Eduardo Abela e Wilfredo Lam, le novelle di Alejo Carpentier, il teatro musicale di Ernesto Lecuona (MOORE, 1997). E' in quegli

anni che le ricerche pioneristiche di Fernando Ortiz, Rómulo Lachatañeré, Lydia Cabrera, fondano la ricerca delle scienze sociali sulla cultura afrocubana. Il loro lavoro testimonia il clima di un contesto neo-coloniale perdurante, in cui, i pregiudizi razziali sono ancora profondamente radicati. Nonostante ciò, un chiaro cambio di prospettiva rispetto alla questione nera emerge se si rivolge l'attenzione al panorama degli studi sulle credenze afro-cubane e alla *santería*: la *brujería*, (stregoneria) non è più l'elemento descrittivo di quella che ora viene per la prima volta riconosciuta come una religione e non mera superstizione ma uno tra gli ingredienti, che secondo i contesti rituali, può essere più o meno presente.

L'auspicio di integrazione razziale e l'idea del colore mulatto come anello di congiunzione tra le etnie cubane, simbolo dell'unità del multi-etnico popolo cubano è d'altronde tradotto sul piano religioso da un simbolo, considerato sinonimo di *cubanidad* proprio a partire dalla fine dell'Ottocento: l'orisha Ochún, *diosa* centrale nella *santería* che sincretizza con la Virgen de la Caridad del Cobre e che, nelle sue due manifestazioni rispettivamente africana e cattolica, è la patrona di Cuba dal 1915 (7). La figura, orisha mulatta, padrona, del fiume, delle acque dolci, del oro e del miele, considerata come l'Afrodite Lucumí, dea dell'amore sessuale (BARNET, 1971: 59), è paradossale: la più popolare delle madonne locali, nota come "Madre del Popolo Cubano" perché protettrice dei *mambises* durante la Guerra d'Indipendenza (BAJINI, 2006) è anche la più libertina delle divinità yoruba. La figura sacra africana, venerata segretamente in epoca coloniale e resa subalterna dal processo della schiavitù ai simboli religiosi dominanti del cattolicesimo barocco spagnolo viene affermata attraverso un processo di giustapposizione e sintesi con la figura della Madonna. La logica di quest'operazione di critica culturale è paragonabile a quella che sostiene la recente patrimonializzazione del quadro *La Gitana tropical* o il citato progetto artistico di Yinka Shonibare MBE, esposto al museo del Quai Branly. Quest'operazione è compiuta, nel caso della figura di *Ochún/Virgen de la Caridad del Cobre* attraverso la giustapposizione di un linguaggio di matrice europea/occidentale e un altro, non occidentale, africano-yoruba.

Nelle tre configurazioni citate, il risultato è simile, anche se espresso su differenti piani, quello religioso-rituale e quello artistico: il prodotto non è né una copia, né un inautentico, né un frettoloso sincretismo. Si tratta piuttosto di un nuovo modo di essere fedeli alla propria tradizione, interpretando il conflitto con l'altra cultura attraverso un «enunciato paradossale» (Severi, 2004) che permette di partecipare simultaneamente dell'uno e dell'altro mondo.

In particolare la recente scelta di commercializzazione del quadro *La Gitana Tropical*, ricorda la risposta del colonizzato al colonizzatore suggerita da Frantz Fanon, la quale non può essere che continentale: poiché «la condanna del colonialismo è continentale» (FANON, 1962, p. 144.), allora, «gli sforzi del colonizzato per riabilitarsi e sfuggire al morso coloniale, si iscrivono logicamente nella stessa prospettiva di quella del colonialismo» (8).

Giocando il gioco del consumo culturale, della circolazione di merci e persone la diffusione di questa "MonnaLisa del Caribe" sotto forma di accendini, poster, asciugamani e grembiuli da cucina, indica un linguaggio di critica culturale, rivolto all'occidente, simile a quello dei manichini senza testa di Shonibare che si spartiscono il mondo (9). Nella stessa immagine, si fronteggiano due memorie e la loro compresenza traduce la caducità delle categorie di egemonia e subalternità, centro e periferie culturali.

NOTE

(1) Questo doveva essere inizialmente il nome del museo; poi in un clima di “primitivismo statale”, per usare le categorie di J.- L. Amselle, si opta per un nome che rinvia ad una semantica topografica e fa riferimento allo spazio del quartiere, il Quai Branly come già avvenuto con il Musée d’Orsay che prende il nome dal Quai d’Orsay. Vengono così evitati formalmente riferimenti alle arti primitive o all’eufemismo *arts premiers* e al concetto di civilizzazione. Sulle logiche primitiviste sottese alla creazione del progetto Quai Branly, l’universalismo estetico di Chirac e la prospettiva di Jean Nouvel si veda James Clifford, «Quai Branly in process», *October*, 2007, p. 3-23, all’indirizzo <<http://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/octo.2007.120.1.3>>. Si vedano inoltre: N. Garcia, Canclini, *Beyond Art, Anthropology for a Society without a Story*, London, Duke University Press, 2014, p. 59-67; Maria Luisa Ciminelli, *D’incanto in incanto. Storia del consumo di arte primitiva in Occidente*, Clueb, 2008, p. 197-207; V. Lusini, *Gli oggetti etnografici tra arte e storia: l’immaginario postcoloniale e il progetto del Musée du Quai Branly di Parigi*, Torino, L’Harmattan Italia, 2004.

(2) I *wax* sono secondo Y. Shonibare MBE emblematici dell’intersecarsi di diversi mondi e dell’interdipendenza tra culture: essi sono tessuti che l’industria tessile europea destinava all’Indonesia poi adottati in Africa dell’Est come segno di distinzione rispetto agli europei e alle diverse classi sociali africane. Oggi, come sottolinea la mostra, i *wax* sono tessuti africani. Si veda a questo proposito E. Cossa, G. Schlinkert, a cura di, *ibridA Africa / ibrid Africa*, Roma, Gangemi, 2002.

(3) Si veda l’album di F. Mialhe, *Paseo Pintoresco de la Isla de Cuba Pintoresca, 1856*, all’indirizzo: <<http://cubamuseo.net/categoria-113>>; A. Bachiller y Morales, L. E. Aguilar, E. Cueto, *Paseo pintoresco por la isla de Cuba*, La Habana, Herencia Cultural Cubana, 1841 pubblicato dalla Litografia del governo tra il 1841 e il 1842. Si veda anche la raccolta di J. Germán Cantero, E. Laplante, *Los Ingenios de Cuba (1855-57)*, La Habana, La Moderna Poesia, 1984, all’indirizzo: <<http://www.gutenberg.org/files/39312/39312-h/39312-h.htm>> considerata la più bella raccolta dell’editoria cubana del XIX secolo.

(4) Laplante, *op. cit.*

(5) Le più note raccolte di questo pittore datano 1852 con *Los cubanos pintados por si mismos*, e 1881 con *Typos y costumbre de la isla de Cuba*.

(6) Lezama Lima, “Víctor Manuel”, all’indirizzo: <http://www.ecured.cu/index.php/V%C3%ADctor_Manuel>.

(7) Su questo tema si veda O. Portuondo Zúñiga, 2008 e Stevens-Arroyo, 2002, pp. 35-58.

(8) *Idem.*

(9) «Per gli occidentali, il postcolonialismo sembra proporre niente meno che il mondo alla rovescia. Guarda e apprende il mondo dal basso anziché dall’alto. I suoi occhi, la sua bocca e il suo udito sono quelli della contadina etiopica, non quelli del diplomatico e del grande manager» Robert Young, *Introduzione al postcolonialismo*, Roma, Meltemi, 2005, p. 136. Si veda inoltre V. P. de Landaluze, J. Robles, *Los cubanos pintados por si mismos*, La Habana, Barcina, 1852; la voce “Víctor Manuel” all’indirizzo: <http://www.ecured.cu/index.php/V%C3%ADctor_Manuel>.



BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

- AMSELLE, J.-L. - **Rétrovolution. Essai sur les primitivismes contemporains**. Paris: Stock, 2010.
- BACHILLER Y MORALES, A., AGUILAR, L. E., CUETO, E. - **Paseo pintoresco por la isla de Cuba**. La Habana: Herencia Cultural Cubana, 1841.
- BARNET, M. - **Cultos afrocubanos. La Regla de Ocha. La Regla de Palo Monte**. La Habana: Ediciones Unión, 1995.
- BARNET, M. - **Biografía de un cimarrón**. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1971.
- BAJINI, I. - Molto donna e un po' Madonna: sulle tracce di Ochún nella letteratura cubana, 2006, nel sito Archivo Cubano all'indirizzo <www.archivocubano.org/bajini_01.html>.
- BELTING, H. - **Antropologia delle immagini**. Roma: Carocci, 2013.
- BLANCO BORRELLI, M. - **She is Cuba. A Genealogy of the Mulata Body**. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- BOURDIEU, P. - **La distinzione. Critica del gusto**. Bologna: Il Mulino, 1979.
- CABRERA, L. - **El Monte**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2006.
- CIMINELLI, M. L. - **D'incanto in incanto. Storia del consumo di arte primitiva in Occidente**. Bologna: Clueb, 2008.
- CLEMENTE, P. ROSSI, - **Il terzo principio della museografia. Antropologia, contadini, musei**. Roma: Carocci, 1999.
- CLIFFORD, J. - Quai Branly in process. In *October*, n. 120, pp. 3-23, 2007, nel sito Mit Press Journal all'indirizzo <<http://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/octo.2007.120.1.3>>.
- COOMBE, R. J. - Embodied Trademarks. In *Cultural Anthropology* 11 (2), 1996, pp. 202-224.
- COSSA E., SCHLINKERT G., a cura di, **ibridAfrica/ibrid Africa**. Roma: Gangemi, 2002.
- FABIAN, J. - **The time and the Other. How Anthropology Makes Its Object**. New York: Columbia University Press, 1983.
- FANON, F. - **I dannati della terra**. Torino: Einaudi, 1962.
- FAVOLE, A. - **Oceania. Isole di creatività culturale**. Bari: Laterza, 2010.
- GARCIA CANCLINI, N. - **Beyond Art, Anthropology for a Society without a Story**. London: Duke University Press, 2014.
- GERMÁN CANTERO, J., LAPLANTE, L. E. - **Los Ingenios de Cuba (1855-57)**. La Habana: La Moderna Poesía, 1984, nel sito Project Gutenberg all'indirizzo <<http://www.gutenberg.org/files/39312/39312-h/39312-h.htm>>.
- GONZÁLEZ, R. - **Cuba. Un'epopea meticcia. Schiavitù, società e cultura dello zucchero**. Firenze: Giunti, 1995.
- GRUZINSKI, S. - **La guerre des images de Cristophe Colomb à Blade Runner (1492-2019)**. Paris, Fayard, 1990.

- GUILLÉN, N. - **La rueda dentada**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1979.
- KNEESE, T. - La Mulata: Cuba's national symbol, in **Cuba in Transition**, ASCE, 2005.
- KOPYTOFF, I. - The Cultural Biography of Things in A. Appadurai (ed.), **The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective**. Cambridge:University of Pennsylvania, 1988.
- KUTZINSKI, V.- **Sugar's Secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism**. Charlottesville and London: University of Virginia Press, 1993.
- LACHATAÑERÉ, R. - **El Sistema religioso de los afrocubanos**. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2007.
- DE LANDALUZE, V. P., ROBLES, J.- **Los cubanos pintados por si mismos**. La Habana: Barcina, 1852.
- LANTERNARI, V. – **Movimenti religiosi di libertà e salvezza dei popoli oppressi**. Milano: Feltrinelli, 1974.
- DE LAS CASAS, B. - **Brevissima relazione della distruzione delle Indie**. Milano: Mondadori, 1987.
- LATOUR, B. - **Sur le culte moderne des dieux faitiches**. Paris: La Découverte, 2009.
- LEIRIS, M. - **L'africa fantasma**, Roma: Quodlibet, 2015.
- LEZAMA LIMA, J. - **Nuevo encuentro con Víctor Manuel**. La Habana: Biblioteca Nacional, 1970.
- LUSINI, V. -**Gli oggetti etnografici tra arte e storia: l'immaginario postcoloniale e il progetto del Musée du Quai Branly di Parigi**. Torino: L'Harmattan Italia, 2004.
- LUSINI, V. - **Destinazione mondo. Forme e politiche dell'alterità nell'arte contemporanea**. Verona: Ombre Corte, 2013.
- MARTÍ, J. - **Nuestra America**. Buenos Aires: Clacso, 2010.
- MBEMBE, A. – **Postcolonialismo**. Roma: Meltemi, 2005.
- MIALHE, F. - **Album pintoresco de la Isla de Cuba, 1856**, nel sito Cuba Museo all'indirizzo <http://cubamuseo.net/categoria-113>>.
- MOORE, R. - **Nationalizing Blackness. Afrocubanismo and artistic revolution in Havana 1920-1940**. University of Pittsburgh Press, 1997.
- ORTIZ, F. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1991.
- ORTIZ, F. - **Los negros brujos**. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2007.
- PIASERE, L. - **L'etnografo imperfetto. Esperienza e cognizione in antropologia**, Bari: Laterza, 2002.
- PORTUONDO ZÚÑIGA, O. - **La Virgen de la Caridad del Cobre, símbolo de cubanía**. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2008.
- SEVERI, C. – **Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria**. Torino: Einaudi, 2004

SHONIBARE, MBE, Y.- **Jardin d'amour**. Paris: Musée du Quai Branly, Flammarion, 2007.

STEVENS-ARROYO, A. M. - The Contribution of Catholic Orthodoxy to Caribbean Syncretism. The case of La Virgen De La Caridad del Cobre in Cuba. In *Archives de Sciences Sociales des Religions*, n. 117, 2002 pp. 35-58

VILLAVERDE, C.- **Cecilia Valdés o La Loma del Angel**. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1977.

YOUNG, R: **Introduzione al postcolonialismo**. Roma: Meltemi, 2005.

ZAPPONI, E. -La *santería* cubaine, une religion sans frontières? Évolution et institutionnalisation de la *santería* à Cuba. In F. Kaoues, C. Vanel, V. Vilmain, A. Fauches, (ed.), *Religions et frontières*, Paris, CNRS, 2012, pp. 77-84.

ZAPPONI, E. - La *santería* cubana entre sincretismo y anti-sincretismo», in A. Ciattini e C. M. Salazar, **Sincretismos heterogeneos. Transformación religiosa en América Latina y el Caribe**, Roma, Alpes, 2013, pp. 47-61.

ZAPPONI, E. - La *santería* cubana, da religione dei *negros brujos* a patrimonio nazionale. In *Parolechiave*, n. 50, 2014, pp. 81-96, numero dedicato alla parola chiave *Riconoscimento*.

SITOGRAFIA DI RIFERIMENTO

Archivo Cubano: <http://www.archivocubano.org/bajini_01.html>.

Cuba Museo: <<http://cubamuseo.net/categoria-113>>.

Ecu Red: <http://www.ecured.cu/index.php/V%C3%ADctor_Manuel>.

Google: <<https://www.google.com/search=cuba+birra+hatuey>>.

Mit Press Journal: <<http://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/octo.2007.120.1.3>>.

Project Gutenberg: <<http://www.gutenberg.org/files/39312/39312-h/39312-h.htm>>.

