

SOCIEDADE DE GEOGRAFIA DE LISBOA

ANTÓNIO MEDEIROS
MANUEL JOÃO RAMOS
(Coordenadores)

Memória e Artifício
Matéria do Património II



LISBOA 2009



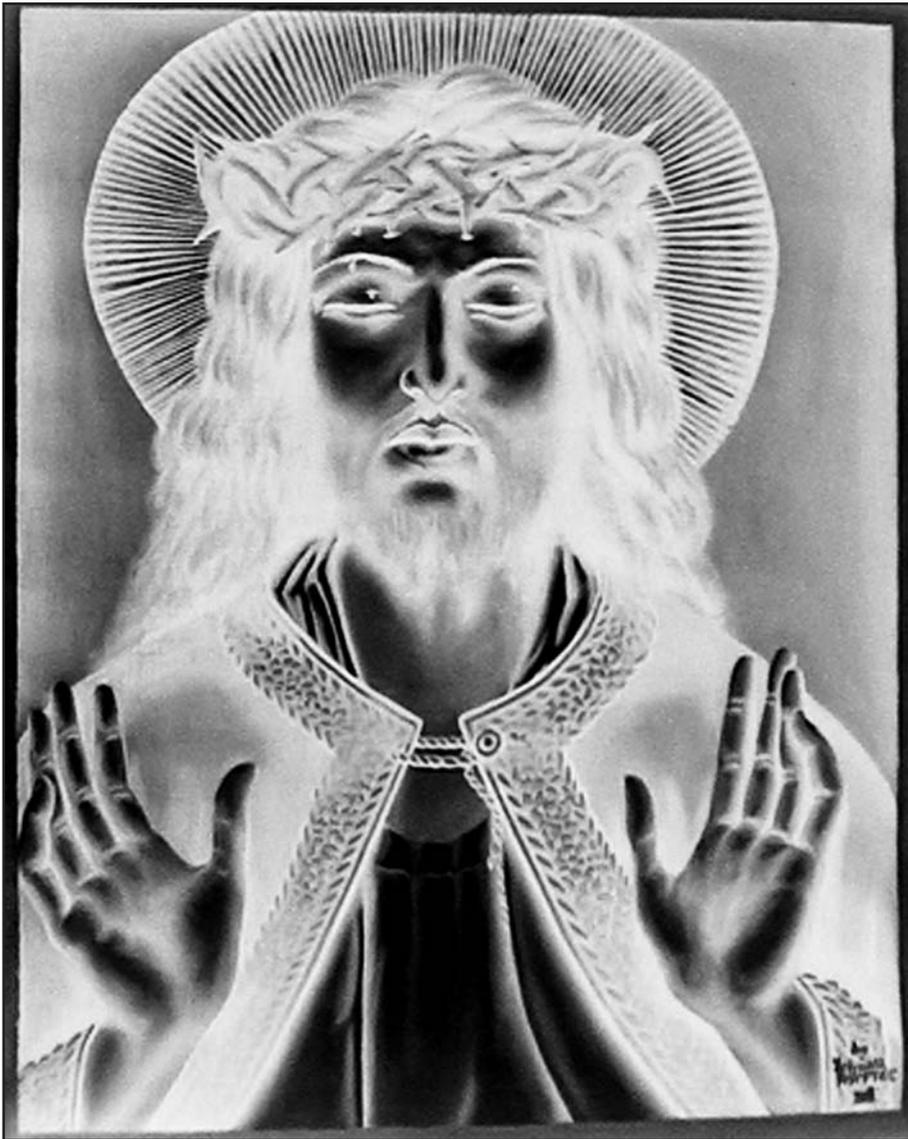
SOCIEDADE DE GEOGRAFIA DE
LISBOA

MEMÓRIA E ARTIFÍCIO:
A MATÉRIA DO PATRIMÓNIO II

António Medeiros
Manuel João Ramos
(Coordenadores)









© MEMÓRIAS 11 - MEMÓRIA E ARTIFÍCIO: A MATÉRIA DO PATRIMÓNIO II

© António Medeiros e Manuel João Ramos (Coordenadores)

© Sociedade de Geografia de Lisboa

ISBN: 978-989-96308-1-9

Depósito Legal: 204138/03

Julho de 2009

Paginação: Rodolfo Soares

Impresso por: Rolo e Filhos II, Indústrias Gráficas (Mafra)



ÍNDICE

Apresentação	
<i>Luís Aires-Barros</i>	9
Introdução	
<i>António Medeiros e Manuel João Ramos</i>	11
Primeira Parte: Artifícios da Memória	
Práticas Patrimoniais: Contextos Semânticos	
<i>James W. Fernandez e Renate L. Fernandez</i>	19
O Jardim do Paraíso: Memórias dos Poetas do Sudoeste Português	
<i>Werner Krauss</i>	41
Memórias Decisoras e Decididas da Revolução	
<i>Luísa Tiago de Oliveira</i>	55
Cenografia da Última Casa: Memória e Processos Sociais nos Cemitérios Brasileiros	
<i>António Motta</i>	63
Os Perigos da Cultura-Espectáculo: Turismo e Identidades Locais	
<i>Xaquín S. Rodríguez Campos</i>	89
Matéria e Memória no Museu Nacional do Canadá	
<i>Frances Slaney</i>	103
Fronteira e Representações da Morte no Noroeste Ibérico	
<i>António Medeiros</i>	131
Segunda Parte: Memória de Artifícios	
No Cofre da Memória: Etnografia de um Enlace Diplomático na Unesco	
<i>Ana Paula Zacarias</i>	149
Arte Indígena e Propriedade Intelectual: Desafio à Imaginação Legal	
<i>Francesco Romanello</i>	169

Noções de Património na Sociedade Portuguesa <i>Manuela Reis</i>	185
Baixa Pombalina: Estratégias de Legitimação Patrimonial (Parte 1 e ^{1/2}) <i>Joana Cunha Leal</i>	201
As Roupas Novas do Imperador: Os Museus de Antropologia em Madrid e a Criação do Museu do Traje <i>Ascensión Barañano e María Cátedra</i>	219
Teatro e Arqueologia: Alguns Apontamentos para uma Nova/Antiga Interface <i>Vitor Oliveira Jorge</i>	239
O Destino do Monumento <i>Pedro Abreu</i>	255
Os Artíficos da Memória <i>José Duarte Gorjão Jorge</i>	263
Ressalvando as Aparências: Apontamentos sobre a Memória, a Imaginação e o Valor do Monumento <i>Pedro Janeiro</i>	269
O Património é um Roubo Intangível <i>Manuel João Ramos</i>	275
Índice Onomástico.....	301

Lista de Autores

- Ana Paula Zacarias:** antropóloga e diplomata; foi primeira secretária da delegação de Portugal junto da UNESCO; é a actual embaixadora de Portugal na Estónia.
- António Medeiros:** antropólogo, professor auxiliar do Departamento de Antropologia do Instituto Superior de Ciências do Trabalho e Empresa - Instituto Universitário de Lisboa, Portugal.
- António Motta:** antropólogo, professor associado do Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, Brasil.
- Ascensión Barañano:** antropóloga e museóloga, professora titular do Departamento de Antropologia Social da Universidade Complutense de Madrid, Espanha.
- Frances Slaney:** antropóloga, professora associada do Departamento de Antropologia da Carlton University em Otava, Canadá.
- Francesco Romanello:** jurista, investigador independente, Itália.
- Luísa Tiago de Oliveira:** historiadora, professora auxiliar do Departamento de História Contemporânea do Instituto Superior de Ciências do Trabalho e Empresa - Instituto Universitário de Lisboa, Portugal.
- James W. Fernandez:** antropólogo, professor emérito do Departamento de Antropologia da Universidade de Chicago, EUA.
- Joana Cunha Leal:** historiadora de arte e urbanismo, professora auxiliar do Departamento de História de Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Portugal.
- José Duarte Gorjão Jorge:** arquitecto, professor associado do Departamento de História e Fenomenologia da Arquitectura da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, Portugal.
- Manuel João Ramos:** antropólogo, professor associado do Departamento de Antropologia do Instituto Superior de Ciências do Trabalho e Empresa - Instituto Universitário de Lisboa, Portugal.
- Manuela Reis:** socióloga, assistente convidada do Departamento de Sociologia do Instituto Superior de Ciências do Trabalho e Empresa - Instituto Universitário de Lisboa, Portugal.
- María Cátedra:** antropóloga, professora catedrática do Departamento de Antropologia Social da Universidade Complutense de Madrid, Espanha.
- Pedro Abreu:** arquitecto, professor auxiliar convidado do Departamento de Urbanismo da da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, Portugal.
- Pedro Janeiro:** arquitecto, assistente do Departamento de Urbanismo da da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, Portugal.
- Renate L. Fernandez:** antropóloga, professora jubilada do Departamento de Antropologia da Universidade de Chicago, EUA.

Vítor Oliveira Jorge: arqueólogo, professor catedrático do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

Xaquín Rodríguez Campos: antropólogo, professor titular do Departamento de Filosofia e Antropologia Social da Universidade de Santiago de Compostela, Espanha.

Werner Krauss: antropólogo, professor associado convidado do Departamento de Estudos Germânicos da Universidade do Texas em Austin, EUA.

APRESENTAÇÃO

O legado da memória faz-se por meio de objectos trabalhados em pedra, ou barro, em tecidos e madeira, em vidro, mas também pela via da literatura, do teatro, da música, etc. Os povos vão criando as balizas das suas próprias referências por meio de signos materiais, mas também e, talvez, cada vez mais, por meio de signos imateriais.

Ao lado de uma memória registada em um substrato material, pelo artefacto, o livro, a partitura há uma memória entendida como a explicação contínua e permanente da alma e da identidade cultural de um povo, na qual e a partir da qual o povo se perpetua para além da sua contínua renovação geracional.

Argumentam muitos sociólogos e estudiosos do património cultural que os bens tomados como paradigmáticos da identidade das nações podem traduzir (e traduzem, por vezes) preferências das camadas sócio-políticas possidentes, em detrimento da generalidade da comunidade a que se refere.

Para obviar a este inconveniente, admite-se que o património cultural deve cuidar de:

- i. considerar não só os produtos culturais do passado, mas também os produtos da cultura popular, do folclore às tradições campestinas, aos usos e costumes regionais;
- ii. considerar, na sequência do exposto no ponto anterior, que, ao lado de um património tangível, construído ou móvel, muitas vezes impositivo e imponente pela sua grandeza dimensional ou artística há todo um vasto património intangível, mais difuso, muitas vezes difícil de fixar na sua extrema fluidez, no tempo e no espaço.

É que a identidade de um povo, de uma nação, está fortemente marcada por uma ligação espiritual assente em uma cultura e mentalidade comuns.

Saliento que, a dimensão sócio-antropológica que subjaz ao património cultural permite compreender que este funciona como uma linguagem de uma comunidade, traduzindo na sua materialidade a imaterialidade memorial que plasma essa comunidade. É nesta linguagem que se processa, se revela, se transmite e se torna perene a identificação de uma colectividade que se torna nação por possuir uma linguagem transtemporal no espaço, persistente ao longo da História.

O texto que ora se publica sob o título "Memória e Artificio" coordenado pelos professores e antropólogos António Medeiros e Manuel João Ramos congrega os contributos dados para os "Encontros interdisciplinares sobre a Matéria do Património" da iniciativa da Secção Profissional de Estudos do Património da Sociedade de Geografia de Lisboa em colaboração com Departamentos universitários quer do ISCTE, quer da Faculdade de Arquitectura da UTL.

Trata-se de um conjunto de dúzia e meia de contributos, envolvendo investigadores nacionais e estrangeiros, de temática dilatada agregados sob duas rubricas gerais: Artíficos de Memória (oito textos) e Memória de Artíficos (dez textos).

Pela originalidade, pelo nível de abordagem, pela actualidade, a Memória 11 da Sociedade de Geografia de Lisboa que ora se publica é uma contribuição relevante para a Cultura e particularmente para a melhor compreensão do património (s.l.) como o melhor transmissor da memória, projectando-se no futuro, permitindo dar futuro ao passado.

Luís Aires-Barros

Presidente da Sociedade de Geografia de Lisboa



INTRODUÇÃO

António Medeiros

Manuel João Ramos

I

O presente livro constitui o segundo volume de um conjunto de publicações que acolhe os contributos de investigadores participantes nos Encontros Interdisciplinares sobre a Matéria do Património. Trata-se um programa de discussões nascido em 2002 por iniciativa da Secção Profissional de Estudos do Património da Sociedade de Geografia (SPEP-SGL), em colaboração com o Núcleo de Estudos Antropológicos do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa (NEANT-ISCTE, anteriormente designado DepANT-ISCTE), e com do Departamento de História e Fenomenologia da Arquitectura da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

Os vários debates tiveram participação alargada a um número sucessivamente maior de especialistas, dispostos a problematizar os usos retóricos recentes da noção de "património" nos seus múltiplos avatares e a documentar o alargamento dos seus limites semânticos, alterados em tempos recentes. Depois de um encontro inicial, que ocorreu a 22 de Novembro de 2002 e cujas Actas foram publicadas em 2004², outros dois momentos de discussão pública tiveram lugar em 2003, no ISCTE e FA-UTL, a 29 de Março e 26 de Novembro, respectivamente). A estes três Encontros sobre a Matéria do Património, sucederam-se dois seminários anuais de investigação sobre Memória e Esquecimento no âmbito da actividade do NEANT-ISCTE, bem como a realização de um ciclo de conferências promovido pela SPEP-SGL ao longo de 2007/08, designado Memória e Valor - Patrimónios Há Muitos.

Alargaram-se as questões postas em torno das "matérias do património" e cada debate confirmou a utilidade de manter vivo e de entretecer de maneira mais densa o diálogo interdisciplinar sobre temáticas cujas expressões públicas se têm tornado notórias nos últimos anos. Estes foram, nomeadamente, tempos em que expressão "património imaterial" começou a ter em Portugal assentamento jurídico e a sofrer múltiplas apropriações técnicas e políticas, por isso os organizadores das sessões de discussão sentiram que uma discussão intelectualmente desinteressada sobre a sua validade heurística e os respectivos horizontes epistemológicos tardava no nosso país.

II

Quando se lançou o conjunto de discussões inter-disciplinares que assinalamos, em Novembro de 2002, a UNESCO não tinha ainda consagrado a moldura jurídica que estipula o âmbito de aplicação das ações estatais e comunitárias de preservação de práticas e saberes locais em suposto perigo de extinção. Assim, aqueles debates correram em paralelo com os trabalhos de elaboração da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial da Humanidade, que chegou a ser aprovada em 17 de Outubro de 2003, na 32ª Sessão da Assembleia Geral da UNESCO, em Paris.

No entanto, em 2002 o termo "património imaterial" era já conhecido e tinha o seu campo semântico relativamente condicionado por um conjunto de instrumentos decisórios de actuação na área da sua "preservação". De facto, a UNESCO estabeleceu já em 1999 um Programa de Salvaguarda das Obras Primas do Património Intangível da Humanidade, e aprovou em 2001 uma Proclamação sobre o Património Intangível da Humanidade. Em Portugal, tinha sido aprovada pela Assembleia da República em 2001 a Lei sobre o Património Cultural Português (a Lei 107/01) que estabelece o imperativo de estudo e salvaguarda do património imaterial (nomeadamente por via do seu art. 91º, sobre "bens imateriais").

Como se ressaltou em textos anteriores (Ramos et al, 2004: 8; Ramos, 2005: 74), era pusilânime o carácter do articulado do nº 1 do Art. 91º desta Lei, contendo uma sequência de formulações onde se sucedem tautologias, oximoros e falsas sinonímias que lhe tolhem a coerência semântica e a especificidade do campo de aplicação. Também ambígua se demonstrou a Convenção internacional de 2003, que foi fruto de uma intensa negociação entre sensibilidades, intenções e aspirações muito diversas entre os países-membros da UNESCO. As formulações nela acolhidas constituem um risco para a sã utilização da noção de "património imaterial", seja no âmbito da investigação científica e do diálogo inter-disciplinar, seja no relacionamento dos investigadores com entidades técnicas e administrativas.

Uma preocupação dos organizadores dos Encontros foi, precisamente, procurar compreender o impacto que a aceitação generalizada dessa categoria nocional poderia vir a ter na prática das diversas disciplinas convocadas para o debate. É certamente abusivo responsabilizar inteiramente formulações legislativas ambíguas por eventuais faltas de coerência, banalizações e adopções oportunistas que a expressão "património imaterial" tem conhecido em Portugal. Porém, devemos reconhecer que o Legislador não contribuiu de forma positiva para o florescimento de uma reflexão sobre a validade e adequação de tal expressão a

usos científicos e técnicos hoje tão divulgados, nomeadamente a propósito do que significa, como significa, a que se pode aplicar, e a que não se pode estender, o termo "património imaterial".

Não podemos deixar de notar aqui o entusiasmo a popularização da noção de "património imaterial" tem produzido nos contextos da museografia e da etnologia portuguesas. Assim, têm-se multiplicado recentemente as organizações de colóquios e jornadas de âmbito académico (inicialmente no ISCSP-UTL, em Outubro de 2003, e depois em outras universidades e institutos politécnicos), ou de carácter mais técnico, avultando neste caso os diversos encontros organizados por museus e departamentos culturais de autarquias locais. Para tal, muito terá aliás contribuído a tematização do Dia Internacional dos Museus em 2005 com este mote. Entretanto, também têm sido produzidos livros, realizadas exposições, promovidos concursos e lançados programas de estágios que agem como estímulos de divulgação destes termos tão vagamente definidos na sua origem.

Coincidindo com a aprovação, pela Assembleia da República, da Resolução n.º 12/2008, o Instituto dos Museus e da Conservação (IMC) lançou um ciclo de seis colóquios designado Museus e Património Imaterial: agentes, fronteiras, identidades, que envolveu directamente, já na qualidade de validadores científicos, antropólogos oriundos das universidades. Uma cooptação que veio inflacionar de modo inédito a autoridade discursiva e certificadora duma corporação profissional de presença até então discreta no contexto académico.

Por outro lado, têm vindo a ser elaboradas candidaturas regionais e nacionais com intuítos de classificação de "patrimónios imateriais", propostas cujo subtexto político (mormente de afirmação de identidades regionais e locais) assim como económico (em particular na área da promoção da indústria do turismo cultural) têm vindo a oferecer substância às formulações técnico-jurídicas propostas pela UNESCO e pelo Legislador português. Os mais conhecidos projectos de classificação patrimonial aventados até agora em Portugal (as festas do Espírito Santo nos Açores, o fado de Lisboa, as tradições galaico-portuguesas, os cantares alentejanos, as máscaras transmontanas, os moliceiros aveirenses e a doçaria regional portuguesa), têm recebido pontual atenção da comunicação social. Mas têm sido ambíguos, por outra parte, os incentivos das administrações autárquicas e reduzida ou inexistente a adesão das populações locais em cada um dos exemplos que se podem assinalar, à excepção do caso da candidatura do galaico-português ao programa de classificação do património imaterial da UNESCO, nascido da iniciativa de grupos escolares e associativos galegos.

É muito assinalável a infrequência de questionamento do dispositivo metafórico que subjaz à adopção do termo "património imaterial". Pode dizer-se que tal como a antropologia tem vindo no último século a adaptar a sua terminologia classificatória

de muitos dos povos que estuda às variações ideológicas sofridas pelas expressões do etnocentrismo ocidental através de procedimentos substitutivos (de "selvagem" a "primitivo", de "sem história" a "sem escrita", de "tradicional" a "fechado"), também agora a referência a contextos sociais mais desfasados vieram a encontrar no "património imaterial" um termo agregador conveniente para reatualizar usos de noções envelhecidas de "tradição", "folclore" e "cultura popular".

Intencionalidades auto-legitimadoras têm subsumido o discurso e a prática daqueles que se propõem como certificadores da qualidade ou "autenticidade" do valor patrimonial de certas realidades culturais, que nos anos recentes se tornaram passíveis de candidatura a "património imaterial da humanidade". Será talvez útil invocar aqui a possibilidade de reconhecer aqui paralelismos com práticas da antropologia europeia durante o período colonial. Então, a constatação - e o temor - do fim abrupto de certos modos de vida e da iminente extinção de comunidades locais, suscitou muito frequentemente estados de ansiedade nos investigadores, que encontravam, em última análise, a legitimação própria no seu papel estabelecido de arautos e mediadores de populações desprovidas de instrumentos eficazes para o fazerem por si mesmas. Não há motivo para desvalorizarmos o altruísmo, a generosidade e as legítimas boas intenções dos antropólogos que no passado agiram em defesa dos "seus" objectos de estudo. Mas, tal como tem vindo a acontecer no contexto actual dos estudos, classificações e valorizações do "património imaterial", os antropólogos do passado propunham versões caricaturais da identidade das comunidades que estudavam e imaginavam poder preservar. Era num regime de sujeição à lógica colonial que se constituía a sua autoridade discursiva; em última análise, alienando capacidades crítica, tornavam-se arautos do status-quo vigente, mau grado seu. Várias moralidades podem extrair-se ainda hoje daquelas antigas submissões pouco felizes.

III

O presente livro organiza-se em duas partes cujas características temáticas se sobrepõem em alguma medida. Procede da permeabilidade das questões levantadas - e mesmo das afinidades genéricas de perspectivas - a impossibilidade de fazer distinções muito taxativas na sua organização. De qualquer modo, procurando critérios de arrumação num volume colectivo que resultou extenso, procurámos agregar os contributos sem seguir uma lógica disciplina - a presença de antropólogos é a mais extensa - e tomando o enfoque, mais ou menos sistemático, que propõem como critério relevante.

Agregamos na primeira metade deste livro - intitulada como "Artifícios da Memória" - os contributos que mais manifestamente se centravam na investigação dos modos de produção e modelamento colectivos de memórias localizadas, no rasto da tematização de "tradições culturais autênticas", juntando abordagens de realidades culturais locais, regionais, nacionais ou até internacionais, com teor etnográfico mais sensível. Noutra parte, "Memórias de Artifícios", agregam-se propostas de reflexão e diálogo face respostas institucionais aos jogos correntes de reconstituição patrimonial. Optámos por associar nesta segunda metade os contributos que mais explicitamente problematizavam o estatuto das respostas disciplinares aos processos de institucionalização patrimonial de memórias; discursos e práticas culturais de diversos modos objectivados.

Propomos este volume como um recurso comparativo de reflexão e de esclarecimento que possa ajudar ao esclarecimento de questões que hoje confrontam investigadores e de técnicos envolvidos com matérias do património em Portugal, e cujo trabalho se vê condicionado por novas realidades impostas por legislação nova e solicitações institucionais multiplicadas. Solicitações que nalguns casos espelham sensibilidades novas com expressão global mas que também propõem aos profissionais portugueses dilemas já há mais tempo confrontados noutros contextos nacionais. O contributos generosos acolhidos agora, vindos de diversos lugares do mundo e propostos por uma grande variedade de especialistas, propõem uma pluralidade de perspectivas histórica, etnográfica e politicamente informadas que permitirão referenciar novas disposições críticas para todos os leitores deste livro.

IV

A imagem reproduzida no frontespício deste volume provém de um retrato pintado em 2005, pelo pintor religioso Ayesheshem, de Gondar. Constitui a inversão, por manipulação informática, de uma fotografia digital que "reproduz" uma "representação" do Cristo em sofrimento: o ícone do *Kwer'ata Re'esu*, uma versão do *Ecce Homo* muito divulgada e prezada na Etiópia. O retrato foi pintado a partir de uma fotocópia a preto e branco distorcida da fotografia "reproduzida" a partir de um exemplar da revista *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, que acompanhava um artigo da autoria do falecido historiador de arte Luís Reis Santos, em 1941 (Reis Santos, 1941: 26), sobre o mesmo ícone – ou melhor, no seu entendimento, sobre um retrato português ao estilo maneirista do *Ecce Homo*.

O quadro – ou ícone – conhecido como o *Kwer'ata Re'esu* (uma expressão amárica que significa literalmente "cravaram-Lhe pregos na cabeça") tem, segundo os historiadores de arte ocidentais, uma proveniência europeia: tratar-se-ia de

uma oferta integrada na embaixada enviada pelo Vice-rei de Goa por ordem de Dom Manuel I à corte etíope em 1520, chefiada por Dom Rodrigo de Lima (Chojnacki, 405-7), ou seria produzida aí por Lázaro de Andrade, um pintor que acompanhava o embaixador. Não existem quaisquer elementos documentais que permitam comprovar qualquer destas teses. Ter-se-á tornado um ícone real, acompanhando sempre os soberanos cristãos abissínios, até ao momento em que foi subtraído da tenda do Rei Theowodros após o seu suicídio, durante a batalha de Maqdala contra as forças o General britânico Robert Napier, em 1868. Levado sub-repticiamente para Londres, foi comprado 80 anos depois pelo próprio Luís Reis Santos (Pankhurst: 120-5).

Para os fiéis etíopes, o *Kwer'ata Re'esu* provém directamente de Jerusalém e foi pintado por S. Lucas. Qualquer ícone copiando, representando, ou reproduzindo o retrato sur nature de Cristo é um *Kwer'ata Re'esu*, seja ele israelita, egípcio, etíope, português, grego, ou até indiano, tenha ele sido pintado no século II ou ontem.

Este ícone constitui simultaneamente, portanto, uma cópia actualizada (na visão etíope) e uma versão original (numa perspectiva ocidental) de uma produção multifacetada, seja na sua origem, seja no seu sentido. A um tempo reclamado como europeu e semita, propriedade de um coleccionador privado, classificado como património nacional português e tesouro reclamado pelo Estado etíope, retrato católico e ícone ortodoxo, cópia e original, antigo e moderno, reprodução e representação, o *Kwer'ata Re'esu / Ecce Homo* encapsula de forma única (ou não) as vicissitudes dos artifícios da memória que constituem a matéria do património.

Bibliografia

- CHOJNACKI**, Stanislaw (1983). *Major Themes in Ethiopian Painting: Indigenous Developments, The Influence of Foreign Models and Their Adaption from the 13th to the 19th Century*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- PANKHURST**, Richard (1982). "The History of the *Kwer'ata re'esu*: An Ethiopian Icon". *African Affairs*, 81-322 (Jan): 117-125.
- RAMOS**, Manuel João (2004). "Introdução". In Manuel João Ramos (coord.) *Matéria do Património: Memórias e Identidades*. Lisboa: Colibri-DepAnt.
- RAMOS**, Manuel João (2005). "Breve nota crítica sobre a introdução da expressão 'património intangível' em Portugal". In Vítor Oliveira Jorge (coord.). *Conservar para Quê? Porto – Coimbra: DCTP-FLUP – CEAUCP-FCT: 67-76*
- REIS SANTOS**, Luís (1941). "On a Picture from Abissínia". *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. 79-460 (Jul.): 26-31.



PRIMEIRA PARTE

(Artifícios da Memória)







PRÁTICAS PATRIMONIAIS: CONTEXTOS SEMÂNTICOS

James W. Fernandez e Renate L. Fernandez

*El cucho¹ es un cuerpo santo
Que pa decirte la verdá
Da frutos a los campos
Y campos a la heredad!*

Documentamos neste texto alguns passos da evolução recente do uso da palavra "património" nos jogos de interacção comunicativa dos camponeses do centro do Principado das Astúrias e dos arredores dos Picos de Europa, na parte oriental da região asturiana. Nestes terrenos, que frequentamos há muito tempo, temos notado que o termo "património", antes prontamente rejeitado no vocabulário dos camponeses, tem vindo, paulatinamente, a encontrar aceitação entre eles e a prestar-se a usos algo inesperados. Neste ensaio, propomo-nos considerar o uso da palavra "património" em diversos contextos discursivos e uma interpretação das várias dimensões que influenciaram a sua evolução semântica e a respectiva prática no saber e no comportamento do campesinato asturiano.

I. Comunidades inimagináveis: uma palavra rejeitada pelos camponeses²

Devemos informar, em primeiro lugar, que não temos memória de nos tempos iniciais da nossa investigação de terreno ouvirmos os nossos informantes falar de "património"; isto é, de mencionarem este termo de forma espontânea³. Os informantes a que nos referimos são as várias pessoas com quem partilhámos muitos anos de investigação: os asturianos de "aldeia e paróquia", como por lá se

¹ No Asturiano central *cucho* quer dizer esterco

² Não é nossa intenção contribuir aqui para legitimar os estereótipos, de curso milenar, que referem tanto a estreiteza de vistas como a argúcia das gentes do campo; até porque sempre observámos grande diversidade nos povoados asturianos que conhecemos. Não obstante, no que toca às questões de propriedade e herança, reconhecemos que por ali persiste ainda muita estreiteza.

³ Devemos o título desta secção – e pedimos desculpa pela apropriação que fazemos – ao antropólogo José Luis García, que utiliza esta expressão no seu importante livro de antropologia histórica sobre os vales mineiros asturianos, intitulado *Prácticas Paternalistas* (García, 1996). Ali, o autor discute o paternalismo, nada desinteressado, exercido pelos industriais asturianos, especialmente pelo marquês



diz, que habitam nos vales mineiros do centro das Astúrias. No entanto, importa notar que, não usando o termo nas suas conversas, não deixavam de o conhecer e reconhecer. Viam-no nos caminhos de montanha, em placas de sinalização e informação como "Património florestal do Estado" ou "Não incendeies o bosque – é património teu". Reconheciam-no também porque foram, a dado passo, obrigados a acatar o alargamento dos limites do Parque Nacional dos Picos de Europa (em 1995), que tinha começado por ser o Parque Nacional da Montanha de Covadonga, instituído em 1918 por Decreto Real.

Na sinalização do território do Parque encontram-se letreiros que proíbem pelo menos dezoito práticas diferentes no "teu património". Também o Instituto Nacional de Conservação da Natureza (ICONA) anuncia os limites e proibições que impõe, sublinhando a condição de "património regido pelo Estado". Os terrenos são designados como "floresta de utilidade pública" (MUP) e as práticas tradicionais de subsistência proibidas pelo ICONA. Com a transferência de competências administrativas do Estado central para o governo autónomo do Principado, tanto para o ministério (estatal) como para as direcções gerais (do governo autónomo), como ainda para o público em geral, tornou-se pouco claro que organismo tem efectiva autoridade sobre esses terrenos. Para os habitantes rurais, a questão que importa é "de quem é?", ou "em que consiste esse tal património"?

Para a gente destas comarcas rurais asturianas, o uso que as autoridades faziam do termo "património" parecia significar alienar terrenos que haviam estado imemorialmente sujeitos a um uso vicinal. Era, pois, considerado ainda recentemente como uma palavra elitista, propugnada "pelos que mandam", aqueles que os camponeses vêem como usurpadores dos seus bens comuns. A palavra parecia pertencer, como de alguma maneira efectivamente acontecia, aos estratos altos da sociedade. Era uma palavra lida pelos habitantes rurais com algum receio, com ressentimento mesmo, quase como uma mácula lançada sobre a sua percepção do que era "público".

Assim, o "património" era coisa que exigia respeito. Mas, uma vez diminuída a estrita vigilância que as forças de ordem pública franquista impunham, com a implantação do regime democrático e as alforrias ganhas pelas administrações autonómicas, afrouxou o respeito dos camponeses pelos limites territoriais do Parque impostos pelo estado usurpador. Tornaram-se frequentes, então,

de Camposagrado y Comillas, nos finais do século XIX e princípios do XX. Este paternalismo e as suas consequências junto do povo desta zona agro-pecuária e mineira em que temos vindo a trabalhar, poderia legitimamente figurar numa discussão alargada sobre o património asturiano. Antigamente, a acção das classes altas e a sua intromissão política na vida local, com o objectivo benevolente de definir e defender o património comum, era habitualmente pretexto para defender os seus próprios interesses patrimoniais. Actualmente, este direito de intromissão, e este hábito de confundir interesses comuns e interesses próprios, democratizou-se (García, 1996: 101-14 e 205-6).

as expressões destrutivas populares em relação a estes "rótulos de respeito". A sinalização do Parque era vandalizada com pinturas sobrepostas ou até arrancada do solo e as placas e postes de suporte lançados para os matagais adjacentes. Era desta maneira que os habitantes locais se atreviam a declarar o seu mal-estar com um poder que ressentiam como "ladrão", por se ter permitido alienar os terrenos ao pleno uso comunitário das aldeias, paróquias ou comarcas. Estas mesmas expressões de rejeição vertiam-se também sobre a palavra "património", continuando, assim, a ser difícil a aceitação popular de um conceito que percebiam como maculado pelos usos que tinha recebido durante os anos da ditadura.

Nas nossas muitas caminhadas através do novo Parque – o ampliado Parque Nacional dos Picos de Europa que abarca hoje partes importantes dos territórios asturianos, cantábricos e leoneses, por determinação centralista, "de Madrid" – constatamos amiúde que o ressentimento popular de que falamos se mantém muito vivo. O Parque é um território de belezas cársticas excepcionais e pontuado de colinas e grutas misteriosas – ora amplas e acessíveis, ora recônditas e agrestes –, predicados que muito contrbuíram para justificar a candidatura, ainda estancada em trâmites burocráticos⁴, ao estatuto de "Património Classificado da Humanidade" da UNESCO. Ainda hoje, nas fronteiras do Parque se desvela o recorrente mal-estar dos camponeses em relação às placas oficiais que o delimitam. Estas sugerem-lhes que muitos dos terrenos que servem de pasto comum aos gados dos povoados limítrofes podem vir a ser considerados como património do Estado (na sua qualidade de candidatos à declaração de "Património Classificado da Humanidade"), tornando-se, deste modo, espaços passíveis de ser sonogados ao controle dos pastores, caso estes não consigam negociar a sua autoridade com grupos de interesses mais preocupados com conservação ecológica do que com a produção de carne ou de leite. Por exemplo, é-lhes vedado o controle demográfico dos predadores dos seus rebanhos – nas Astúrias, o lobo é uma espécie protegida –, e tão pouco podem modernizar a seu gosto malhadas e queijarias, dado que se lhes impõe conformá-las aos requisitos sanitários exigidos actualmente.

Sendo o Parque considerado propriedade pública, a administração do ICONA multa os pastores pelo facto de exercerem alguns dos seus direitos e práticas tradicionais. Parece à gentes locais que ao serem privados do exercício das suas práticas costumeiras – como o direito de melhorar as residências temporárias na montanha, proibido pela administração do Parque nos anos setenta do século XX – estão também privados da sua base de sustento económico. A declaração de

⁴ Testemunhámos, nas últimas décadas, vários esforços feitos por entidades locais, regionais e centrais para obter a declaração de estatuto de "Património Classificado da Humanidade" ou de "Reserva da Biosfera". Pelo menos dois espaços asturianos conseguiram esta última distinção: o Parque Nacional de Redes e o Parque Natural de Somiedo.

propriedade pública inibe e coarta os direitos e interesses específicos dos habitantes locais. No fundo, é o choque da sua noção ganadeiro/pastoril de "herança" com o conceito de "património" que os faz duvidar desta noção, genericamente. Não surpreende por isso que muitas das indicações dos novos limites do Parque sejam manchadas com tinta, arrancadas e atiradas para o meio do restolho, num intento algo primário de eliminar o próprio conceito de património. Estes actos simbolizam o estado de resistência contínua dos camponeses – especialmente dos pastores e ganadeiros, que eram a maioria dos residentes desta áreas até há bem pouco tempo – em aceitar a ideia de que terras e práticas tradicionais possam formar parte de um património público que todos devem estar sujeitos a respeitar. Parece, portanto, lógico que lhes pareça inimaginável aceitar esta ideia de património que, na sua perspectiva, lhes é imposta.

A ideia de património que é produzida e difundida pelas entidades administrativas, choca, pois, com ideias mais rurais e muito concretas, que se referem a propriedades e direitos familiares transmitidos de geração em geração: numa palavra, choca com a ideia de herança. Património é, ou pelo menos era até há pouco, uma ideia que pouco ou nada tem que ver com o espaço real e mental onde os camponeses ganham a sua vida, onde heranças e proventos foram transmitidos às gerações seguintes, preservando a sua identidade comunal, ao longo dos séculos. Que verdadeira herança pode ser recebida de um Estado-nação que, no momento da passagem de bens de geração em geração, parece sempre mais interessado em rateá-las com as suas cobranças de impostos e em conservar o espaço para caçadas de aristocratas do que em conservar os parques haveres das famílias camponesas?

Queremos pois começar por anotar aqui a nossa experiência desta rejeição aldeã da palavra "património" e o seu mal-estar face à "propriedade alheia" (ainda que pública). Sublinhamos também o facto de na vida rural a "herança" ser uma palavra muito mais usual e familiar, mais carregada de significado, e mais controalável: é uma palavra que qualquer camponês entende. É grande a sua importância porque as responsabilidades por relação à herança, as obrigações de defender os bens da família e de assegurar a sua sucessão, são preocupações relevantes nestes contextos sociais. No momento de transmissão dos bens de uma geração à outra em partes iguais – feita por lançamento de sortes entre os irmãos no caso asturiano –, este processo de transferência é concebido como um processo agónico, capaz de fomentar desentendimentos duradouros entre herdeiros. Herança é uma palavra bem compreendida – pode dizer-se que demasiado bem compreendida, até a sociedade-, sempre presente no interior das famílias. Já a palavra "património" sugere outro tipo de preocupação, de obrigação e de identificação, algo de mais distante e abstracto. Não obstante, a sua *nemesis*, o "património", é usado com cada vez maior frequência pelos aldeões asturianos.

II – A vida de uma palavra culta e de uso jurídico, até chegar a ser empregue pelo povo

O sentido social das palavras não é, evidentemente, eterno. Hoje em dia, a palavra "património" deixou de se unicamente entendida como referência a privilégios exclusivos dos estratos superiores da sociedade espanhola e entrou no vocabulário geral, como referência verbal de bens locais valiosos passíveis de protecção. Oficialmente até mesmo a "galinha pintada asturiana" ("*pita pinta asturiana*") vem referida na imprensa e catalogada como "património genético", sem qualquer ironia. Progressivamente, o termo vai penetrando a fala popular, perdendo assim os seus sentidos, mas não os seus usos, como referência a coisas alheias e prejudiciais. É verdade que é com dificuldade que o legado elitista de "património" se vai desvanecendo. Mas a entrada da "pita pinta" no recinto do que se considera dever ser protegido indicia uma mudança fundamental no entendimento social da palavra.

A palavra "património" deixou, portanto, de ser aplicada apenas nos altos círculos da sociedade ou pelas instâncias oficiais. Muitos camponeses associam-na até com a palavra herança, isto é com os bens transmissíveis no interior da família, e em particular o gado, cuja posse deve ser protegida através das gerações – porque o seu valor é incontestável, porque é considerado, mais do que tudo o resto, como "o que é nosso". Progressivamente, os usos de "herança" e de "património" vão-se assemelhando, até ao ponto de em alguns círculos rurais, como veremos, este referenciar a intenção de protecção que caracterizava a "herança", a propósito de um tipo de bens a que ela não respeitava.

III – Os vários usos de uma palavra:

O leque de sentidos do "património" e problemas do seu uso em contexto

Não se pode afirmar que a palavra "património" não existia no léxico das línguas românicas, mesmo nas versões mais locais. Reconhecemos afinal na sua etimologia o termo latino *patrimonium*, que indicava o que pertencia ao *pater* e se encontrava à sua disposição. Por extensão, indicava também os bens que provinham do pai, a fazenda transmitida aos seus filhos ou a outros descendentes, como dotação ou por doação, por vontade própria ou por imposição legal. Este sentido da palavra, de controlo sobre a herança e a fazenda familiar, numa acepção de *patria potestas*, também se estendia ao clero e especialmente ao Papa; assim, a ideia de património podia ser reconhecida nos negócios da igreja, no que respeitava à respectiva fazenda ou aos bens a adquirir.

A *Grande Enciclopédia Larousse (GEL)* define "património" em primeiro lugar como "um bem que uma pessoa adquire hereditariamente dos seus ascendentes. Economicamente, é o conjunto dos bens alienáveis e transmissíveis que, num momento dado, são propriedade de uma pessoa, duma família, uma empresa ou colectividade privada ou pública". Esta definição, genericamente conhecida pelos estratos sociais que dispunham de alguma formação escolar, conforma-se com o sentido restrito que a maioria dos pastores e dos camponeses asturianos imagina para esta palavra.

Em segundo lugar, a *GEL* define património como os "bens próprios que cada um possui, qualquer que seja a origem da sua procedência", e define ainda a categoria subordinada de "patrimónios intangíveis": os direitos de arrendamento, as patentes, ou os clientes de uma carteira profissional. Nesta parte, a *GEL* entra em pormenores jurídicos que serão de interesse menor no contexto desta apresentação; mais importante para nós é a definição específica de património intangível como algo que incide, por deliberação superior, sobre as coisas da cultura tradicional: "o conjunto de costumes, usos, hábitos, técnicas e meios materiais, existentes numa sociedade num dado momento". Esta definição coincide com aquela proposta pela UNESCO e é a que melhor enquadra o tipo de bens a que nos queremos referir.

Estas referências lexicais, estabelecidas em termos mais ou menos formais, têm especial vigência nos círculos urbanos das Astúrias que, em geral, distinguem entre legado e herança, por um lado, e património, por outro. Para estes, "património" alude à transmissão de bens de um tipo determinado, que não podem ou, pelo menos, não devem ser vendidos; fazê-lo é um passo entendido como alienante, uma acção que supõe uma dissolução. Mas há quem neste grupo sociológico já use com desvirtuamento as definições que a *GEL* propõe para "património intangível": "Património é o *que é público*, é o que se transmite de geração a geração, mas que pertence a todos. Património é, sumariamente, a herança de todos e não de particulares. Pode ser muitas coisas, incluindo a língua, as raças asturianas de gado, como a vaca *casina*, a *pita pinta asturiana*, o queijo, os costumes, mas também os edifícios e os monumentos naturais". Mencionam-se nesta frase várias entidades que aqui nos propomos rever, e que têm sido referidas na imprensa local como património asturiano, merecedor de protecção. Estes são entendimentos portadores de novos sentidos que também já começam a entrar no saber dos camponeses.

a) *A galinha pintada asturiana como património e sua salvaguarda*

O caso da *pita pinta* é, no contexto dos novos usos da noção de "património" pelos rurais asturianos, muito interessante. Tomemos o caso de uma conversa que tivemos recentemente num dia passado no campo com uma habitante local. Ela mantinha um galinheiro de *pitas pintas* com grande empenho, das quais nos disse serem "dos meus antepassados"; deu-nos conta depois de como este tipo de galinhas tinha sido inscrito no catálogo oficial de raças do Ministério da Agricultura. Reconheceu que não estava ainda habituada a usar o conceito exacto, que é "património genético", usado pela imprensa local, origem das suas referências.⁵ A noção de património em causa nesta conversa não diverge das definições propostas pelo dicionário. Pelo contrário, ajusta-se àquela que o define figurativamente como "aquilo que se considera herança comum de uma colectividade". No caso em consideração, o ADN de uma galinha é passível de constituir património. Não obstante, o conceito de património intangível, porque é dele que falávamos, traz consigo algumas incertezas, nomeadamente acerca de a quem incumbe a respectiva salvaguarda. Se o património é de todos a quem toca então a responsabilidade de o proteger? A resposta fica para já em suspenso, mas é possível que nos chegue ainda por intermédio desta galinha.

A camponesa, dona destas *pitas pintas*, mostrou-nos o seu "tesouro". Mas, como dissémos, não usava ainda o termo "património". Em contrapartida, ao falar das dificuldades económicas que manter as suas aves implicava, dizia: "este tipo de galinha é um problema. Não choca os seus próprios ovos. Tenho de convencer uma (galinha) de outra raça (a chocá-los), para conseguir tirar uma ninhada. Mas mantenho-as por serem dos meus antepassados, criadas nesta terra; são *pitas*, boas para carne e também para ovos". Apesar da falta de sentido de maternidade que as *pitas* revelam, a camponesa valorizava ainda a sua plumagem branca e negra distribuída pelo corpo de forma desigual. Valorizava-as, sobretudo, por serem do que "é nosso", ainda que o investimento de tempo a cuidá-las torne a sua protecção e promoção problemáticas. Pode ser que a *pita* – esta raça agora catalogada e preservada que traz consigo o espírito da terra, do seu carinho e identidade –, não se mantenha viável em gerações futuras. Esta era uma preocupação visível nas palavras daquela mulher, quando aceitou finalmente usar a palavra tabu: "Esta coisa de cuidar de *patrimónios* é muito boa, mas porque é que não nos dão dinheiro para os manter?"

⁵ "La pita pinta entra en la lista", *La Nueva España*, 14 Oct 2004, p. 31.

b) Património e propriedade em transição: espigueiros e economia agrária

Um outro caso de interesse é o dos espigueiros (*hórreos*), edifícios muito típicos das casas de lavoura asturianas. São construídos sobre quatro pilares onde assentam grandes pedras circulares, em cima das quais se levanta uma construção em tábuas. Neles se armazenam os produtos cerealíferos, protegidos assim da humidade e dos roedores. Tradicionalmente, cada exploração e cada família extensa mantinha um espigueiro no pátio da casa agrícola ou na sua proximidade. Mesmo as famílias mais pobres tinham, pelo menos, direitos de uso da quarta parte de uma destas construções para conservar as suas colheitas.

Há várias décadas que se considera o *hórreo* como património, dada a sua arquitectura peculiar, muito característica desta região. É recente a declaração oficial dos *hórreos* como património asturiano. Segundo o *Boletín Oficial Asturiano* (BOA), foram várias as leis que conduziram a esta nova condição destes edifícios. Sendo considerados construções históricas, ainda que de propriedade particular, é proibida a sua demolição. Mas se a lei protege os *hórreos*, a sua aplicação não tem sido rigorosa, e não são atribuídos fundos públicos para a sua manutenção. Em todo o caso, quando entram em ruína e se desmoronam é proibido construir qualquer outro edifício no terreno tornado vago.⁶

Sendo os *hórreos* património, de acordo com a lei autonómica, e reconhecendo-se que o solo nos povoados tem sofrido forte valorização, acontece por vezes que alguns dos co-proprietários recusem vender a sua parte a outros que se dispõem a reparar ou a reformar a construção inteira (a lei permite reformas interiores e a mudança de uso, desde que a aparência exterior seja mantida). Estas situações ocorrem, por exemplo, quando aquele que recusa vender sabe que quem quer comprar tem a intenção de converter o *hórreo* numa residência secundária, eventualmente com propósitos de a alugar a turistas. Assim, como lembra um velho ditado espanhol,⁷ boicota-se a reparação que garantiria novos usos e, conseqüentemente, a sua permanência física, evitando-se o desmoronamento que equivale à perda total daquele património.

A lei determina ainda que ocorrendo o desmoronamento de um *hórreo* o terreno sobre o qual estava assente essa construção de propriedade particular – "feita pelos nossos antepassados" – se converta em propriedade pública. Vemos assim como uma propriedade particular, nomeadamente no que se refere aos seus usos, se torna propriedade pública em certos casos, segundo o argumento de que, afinal, é um

⁶ Na última década cifra-se em 18.000 a perda deste tipo de construções, que já não são usadas para o seu fim original. Teriam restado em pé uns 10.000 em toda a região.

⁷ "El perro del hortelano, ni come ni deja comer a su amo". *El Perro del Hortelano* é também o título de uma famosa comédia de Lope de Vega (nota do tradutor).



património "de todos". Estes processos contrariam a intenção original das leis que pretendem a protecção do património: o património tangível, o *hórreo*, dissolve-se num património intangível, num sítio que serve para rememorar um edifício ancestral desaparecido.

Afortunadamente, nos tempos de "vacas gordas", característicos das décadas recentes que coincidiram com a entrada de Espanha na União Europeia, uma economia fortemente subsidiada por ajudas variadas tem oferecido boas oportunidades para a defesa do património, através de projectos contemplados na distribuição das verbas comunitárias. Sob estas novas condições propícias, o camponês começa a perceber a palavra "património" de uma maneira mais positiva, como algo cujo valor é geralmente reconhecido, merecendo ser protegido, dado que é susceptível de atrair verbas estatais. Mas, ainda que o camponês esteja hoje cada vez mais apto a reconhecer a importância do património, o seu empenho em preservá-lo é ainda muito vago.

A entrada de fundos europeus tem contribuído indirecta e directamente para aumentar os esforços dos locais para conservar e reconstruir os *hórreos* familiares. A um outro nível, as paróquias e os municípios têm também construído novos *hórreos* ou simulacros de *hórreos* em zonas de recreio, cujo número tem aumentado recentemente. Sendo certo que o aproveitamento dos restos derrubados destas construções favorece o processo de patrimonialização, torna-se evidente que a preservação e renovação do património depende fortemente do estado geral da economia: das "vacas magras" e das "vacas gordas".

c) Um queijo como património: artesanato e mercado

Vários produtos culinários típicos das Astúrias têm recentemente sido recebido o muito prezado rótulo de "Denominação de Origem" (D.O.), equivalente da "*Appellation d'Origine Contrôlée*" francesa. Temos uma consequência das pressões que as "normas de produção alimentar" vigentes na União Europeia impõem, mas também uma resposta aos desejos locais de melhorar a respectiva produtividade e inerentes possibilidades de comercialização. Um destes produtos é o queijo, do qual há muitas variedades nas Astúrias, uma província eminentemente ganadeira e leiteira.

O interessante deste caso é o facto de, com frequência, parte dos argumentos usados para que os pastores e ganadeiros façam os investimentos necessários para ganhar a D.O. – o que implica mudanças drásticas nos modos de produzir, higienizar, conservar e embalar – sublinham também, em simultâneo, a condição



de "património" deste produto. Assim, salienta-se que o queijo é algo que deve ser melhorado em termos de qualidade e normalização, mas também que deve ser preservado, simplesmente por ser uma coisa "nossa" e, por isso mesmo, valiosa.

De certa forma, a palavra "património" é usada de modo estratégico pelo Conselho Regulador do Queijo para procurar convencer os produtores de que as mudanças onerosas exigidas pelas directivas da União Europeia valem a pena, para além dos benefícios económicos que podem propiciar. Ao argumento patrimonial soma-se o da identidade territorial. O curioso é o que sobressai nestes argumentos, a presença de uma terra particular, da "*patria chica*", na ideia de património. Encontramos aqui o aspecto territorial e afectivo que a palavra "património" já inspira nos seus moradores; uma palavra que tradicionalmente, como já vimos, estava sobretudo tocada por aspectos afectivos relacionados com o parentesco.

d) Uma tradição de canto: a tonada allerana como património

Temos visto como têm crescido nos anos recentes as intenções oficiais e académicas de difundir o uso positivo da palavra "património", justificadas pelo intuito de defender "bens culturais". Se esta disposição é uma das linhas prioritárias da UNESCO, também a União Europeia fomenta uma linha de investigação e promoção patrimonial. Pretende-se, neste caso, contribuir para conjugar uma nova entidade europeia, capaz de abordar e preservar os valores diversos dos seus actuais vinte e sete Estados membros. Por outro lado, o Estado espanhol promulgara, ainda em 1985, a Lei do Património Histórico Espanhol, que incluía já referências a elementos não materiais; mais tarde, em 2001, foi aprovada uma lei específica do Principado das Astúrias. A legislação tem contribuído para uma progressiva consciencialização do valor do património cultural, não apenas dos bens materiais – artísticos, arquitectónicos e de outros monumentos do passado, bem assim como as belezas naturais –, mas também de elementos culturais intangíveis, como festas, tradições orais e musicais.

Em consonância com as instituições regionais, nacionais e europeias, a Universidade de Oviedo tomou a iniciativa de formar uma equipa de docentes e de investigadores de várias proveniências, com o intuito de fomentar a difusão pública do conceito de património. O propósito genérico era o de ajudar os asturianos, e os espanhóis em geral, a aceitar valorizar os monumentos arquitectónicos e naturais, as obras artísticas, a literatura escrita e oral, e até mesmo costumes, técnicas rústicas e a música asturiana. Estas acções têm ampliado a ideia e os sentidos do património, englobando resolutamente elementos que a equipa designa de

intangíveis. O resultado de anos de trabalho desta equipa resultou em cursos, conferências, artigos de imprensa e na publicação do livro *Comunicación Educativa del Patrimonio*, editado em 2004.⁸

Um dos doze artigos incluídos naquela colectânea tem especial interesse para este ensaio porque trata explicitamente do património intangível, reportando-se a uma tradição de canto que nos é familiar: a *tonada allerana*, do Alto Aller.⁹ Tem sido precisamente na parte alta do município de Aller que se tem focado uma grande parte do nosso trabalho de terreno nas Astúrias, ao longo dos anos. Maria Nieves Tejón Hevia, a autora do artigo "La Tonada Allerana como Exponente Significativo del Patrimonio Intangible" é professora da universidade regional e também natural duma das paróquias do Alto Aller, onde ainda mantém relações pessoais estreitas. A sua descrição da *tonada*, da respectiva história e projecção mediática, da comarca às emissões de rádio regionais e nacional e aos discos editados pela UNESCO, advoga fortemente a favor da sua declaração como o património intangível do Alto Aller, por excelência.

A nossa experiência diz-nos que os conterrâneos do Alto Aller não se opõem a uma tal declaração, apesar do cepticismo generalizado que a questão dos "patrimónios" suscita localmente. Em parte, esta aceitação acontece porque um património intangível, imaterial, não parece tirar nada a ninguém e porque pode permitir a sobrevivência de um género musical que os locais entendem estar em risco de se perder; a *tonada* "preserva o espírito e esforço de um povo" (Tejón Hevia, 2004: 221). Sem dúvida que a *tonada* sempre foi uma importante fonte de divertimento da população desta zona rural, e um meio de expressão da sua identidade e orgulho – isto é, algo que todos reconhecem como seu –, e seria uma pena que desaparecesse. Se a sua conceptualização e declaração como "património" puder resultar na sua salvaguarda, tanto melhor. É desta forma que, a cavalo de um bem valorizado pela tradição local, esta palavra toma propriedades positivas num ambiente que antes se lhe mantinha indiferente ou até que chegava a ser hostil.

⁸ Conferir o volume organizado por Calaf Masachs, Roser e Olaia Fonbatal Merillas (2004).

⁹ A *tonada asturiana* partilha com o *cante jondo* várias características. Tanto o *cante* andaluz como a *tonada* são monódicos, utilizam o enarmonismo e, sobretudo, ambos são melismáticos. Na *tonada* uma só voz canta, projectando-se uma só vogal de um texto sobre várias notas musicais, carregando-se de um grande sentimento, falando depois da vida das malhadas na montanha, das minas, da paisagem, e da nostalgia do emigrante que se vê afastado da sua aterra (Tejón Hevia, 2004: 222-3). Veja-se também a reportagem surgida em *La Nueva España* (1/02/2005, secção *Nueva Quintana*, p. 7), que, no artigo "Los 25 Clásicos de la tonada asturiana", argumenta a favor da centralidade da *tonada allerana* nas tradições musicais asturianas.

e) Um parque nacional como património

Tomemos agora o caso do uso que a palavra "património" tinha, nos princípios do novo milénio, nos discursos promovidos pelo Parque Nacional dos Picos de Europa. Na Primavera de 2003 desenrolou-se na região um conflito que, em última análise, se centrava sobre a seguinte questão: a que comunidade imaginada e a que património "nosso" pertence o Parque? Como ponto prévio, será necessário indicar alguns dados de contextualização.

As Astúrias contam até à data, e desde há muitos anos, com cinco "patrimónios da humanidade", todos eles igrejas pré-românicas datadas dos séculos VIII e IX. O Principado tem também 226 "bens de interesse cultural", uma forma mais antiga, oitocentista, de identificar o que agora designamos património. Essa primeira atribuição data de 1875, altura em que foi aplicada a três ou quatro dos bens hoje listados, e depois foi alargada a algumas dezenas no princípio dos anos 1930; contudo, a grande maioria das classificações dos ditos bens de interesse cultural ocorreu na última metade do século XX. Merece a pena ponderar sobre o vaivém do interesse público pela patrimonialização desses bens.

Inicialmente, a classificação correspondeu a um impulso de orgulho de posse ou ao desejo de produzir galas memorialísticas a propósito de um tipo específico de bens colectivos. Mais recentemente, o interesse pela classificação passou a estar ligado ao seu potencial de atracção turística que tais patrimónios ou bens culturais representavam, e passaram a ser pensados como ímans de fluxos turísticos em direcção à região, o que não impediu que continuassem a vigorar localmente os desejos populares e oficiais de memorização colectiva. Devemos notar também que as políticas de investimento turístico mudaram muito nos anos recentes nas Astúrias. Depois de vários anos em que os Fundos Europeus de Coesão serviram para ajudar a construir hotéis, pensões e casas adaptadas ao turismo rural, agora são sobretudo realizados investimentos na melhoria e embelezamento de bens naturais e culturais de domínio público. A alteração da política de uso destes fundos de coesão está na base, podemos dizer, da valorização actual do conceito de "patrimónios públicos" e, até mesmo, dos "patrimónios intangíveis".

Nos últimos anos, o governo autonómico asturiano nomeou setenta e um bens de "interesse cultural" adicionais que se encontram em lista de espera; isto é, que sofrem os trâmites exigidos para poderem ser declarados "património" da região. A maioria destes processos tem vindo a arrastar-se de forma indefinida, languidescendo num estado de incerteza processual que, nalguns casos, já data de 1975. Indicam estas transições tão lentas que nem sempre é automática a passagem entre a declaração de interesse de um bem, um estatuto incerto, e a sua declaração oficial como bem público, transcrita nos boletins oficiais, seja das Astúrias, do

Estado espanhol ou da UNESCO. São várias as resistências que intervêm neste processo. O trâmite processual de um destes bens culturais tem um interesse especial para os argumentos que avançamos neste ensaio, porque não só se refere a um bem intangível como também exemplifica de forma muito óbvia os conflitos e as resistências latentes que a declaração como património de qualquer bem supõem. Reportamo-nos ao bem designado como "Paisagem Pitoresca dos Picos de Europa", um dos casos que se mantém em trâmite desde 1975.

Há que tomar em consideração que a categorização oficial distingue três tipos de bens patrimoniais: monumentos, conjuntos históricos e zonas arqueológicas. Para melhor garantir a protecção destes bens, ao abrigo da nova constituição espanhola, de 1978, e do mais recente estatuto de autonomia das Astúrias, foi em 2001 promulgada a Lei do Património Cultural do Principado. Diz a letra desta lei que ela "tem por objecto a manutenção, a investigação, o enriquecimento, o fomento e a difusão do Património Cultural das Astúrias, de forma a que possa ser disfrutado pelos cidadãos e transmitido nas melhores condições às gerações futuras". A fraseologia, posta num asturiano que observa a normativa ortográfica legal¹⁰, não dista muito daquilo que poderia dizer um camponês com algumas luzes a respeito da protecção da sua propriedade, com a ressalva de que a noção de herança aqui avançada se reporta a uma escala de referências poucas vezes ou nunca contemplada na vida rural.

O conflito que na Primavera de 2003 envolveu o Parque Nacional da Montanha de Covadonga poderá ajudar a identificar o tipo de as contendias que podem surgir em torno do reconhecimento oficial de um bem cultural e do património natural. O território daquele parque nacional foi alargado de forma dramática em 1993, passando a cobrir não só as áreas florestais e montanhosas do coração das Astúrias, mas também parte de outras duas comunidades autónomas adjacentes, Cantábria e León, passando a chamar-se a partir desta data Parque Nacional dos Picos de Europa. Esta expansão complica bastante a questão "a quem pode o património pertencer?". O parque original engloba o sítio da batalha legendária de Covadonga (datada do século VIII), que é tomada como a primeira vitória do que veio a ser eventualmente a Espanha moderna contra os mouros invasores. Trata-se naturalmente de um acontecimento simbólico da primeira importância, que diz respeito não só ao património das Astúrias, da Cantábria ou de León, mas sim ao conjunto da nação espanhola.

¹⁰ Transcreve-se: "*tien por obxetu'l caltenimientu, la investigación, l'arriquecimientu, el fomentu y la difusión del Patrimoniu Cultural d'Asturies, de manera que puea ser disfrutao polos ciudadanos y transmitiu nes mayores condiciones a les xeneraciones futures*".

O Parque, cujo nome original celebrava implicitamente a vitória de Covadonga, estende-se agora além dos limites da província asturiana, inscrevendo-se sobre três autonomias diferentes. Em consequência desta extensão, sofre, mais do que acontecia anteriormente os efeitos do controle do governo central; um poder que se exerce por intermédio do organismo com alçada administrativa sobre os parques nacionais no Ministério do Interior, o que supõe um obtáculo aos sentidos provinciais de património. Há que ter em conta que o Parque dos Picos de Europa, como a grande maioria dos parques nacionais europeus, não é apenas um parque natural, é também um parque cultural, no sentido em que – e de modo distinto do que acontece com os parques nacionais norte-americanos – se inscreve sobre terrenos aproveitados e povoados desde tempos imemoriais, terrenos que incluem povoamentos humanos.

Não é seguramente pacífico declarar como património do Estado terrenos e propriedades que durante séculos serviram entidades locais como paróquias, municípios ou as respectivas associações. De facto, um tal acto legislativo provoca desconfianças e disposições de rejeição muito similares àquelas que começámos por identificar nas atitudes e discursos do campesinato asturiano. A apropriação, primeiro, e a posterior expansão do parque por parte da administração central foi mal recebida pelos asturianos. Os partidos regionalistas – asturianistas, como se diz – arremeteram com frequência contra o Parque Nacional porque tomavam as iniciativas "dos de Madrid" como uma usurpação ilegítima de um bem que consideram asturiano e não estatal. Não surpreende, pois, que o governo do Principado – que era dirigido em 2003 pelo Partido Socialista (PSOE), numa altura em que a nível estatal governava o Partido Popular (PPE) – tenha exercido os seus poderes legislativos, declarando o conjunto dos quatro enclaves asturianos do Parque Nacional como Monumento Natural. O governo autónomo fê-lo não exactamente para aumentar a protecção dos ditos monumentos, mas sim para assinalar a sua singularidade e, ao mesmo tempo, inscrever direitos autonómicos sobre o património estatal¹¹.

A maior singularidade deste processo que opôs o governo provincial ao governo estatal consiste no facto de os ditos monumentos naturais se situarem *sob* os Picos de Europa, isto é: são espaços geológicos, cársticos. Trata-se de grandes cavidades que se contam entre as mais longas e profundas existentes no mundo, grutas que contêm organismos endémicos, alguns dos quais só ali existentes. Sem dúvida que estes espaços subterrâneos merecem protecção, tanto que são objecto de interesse por parte de espeleólogos de toda a Europa, mas o objetivo destas determinações políticas de nível regional foi claramente a reivindicação de direitos de governo local sobre terrenos ancestrais considerados património asturiano. A

¹¹ *La Nueva España*, de 15 de Março de 2003, na secção "Oriente".

tensão implícita entre os dois níveis de governo, no que toca ao reconhecimento e à cedência de direitos nestas matérias, estalou quando o governo central, através do Ministério do Interior, começou a empregar todos "os meios legais para obrigar a que o Principado revogasse a declaração".¹²

A polémica mencionada respeita a uma disputa de competências entre o governo central e o autonómico a propósito, ou a pretexto, de património. No momento da declaração do estatuto de monumentos naturais publicada pelo Principado, a directora do Parque (uma representante do governo estatal, do Partido Popular), insistiu que a declaração feita pelo governo autónomo "iria supor uma intromissão excessiva nas competências do Estado... dado que um parque nacional já goza da máxima protecção". Na sua réplica a estas palavras, o conselheiro provincial do Meio Ambiente assegurava que "as legislações estatais e autonómicas preveem a figura de Monumento Natural para elementos singulares do património", e que a declaração não acrescentava elementos de protecção, mas antes "sublinhava a sua singularidade", notando ainda que "os topos dos Picos de Europa, que pertencem a estes sistemas, se encontram entre os mais importantes do mundo".¹³

Não há dúvida que só a muita politiquice partidária pode justificar as disputas aqui enunciadas. Mas, no fundo, o que é sempre sublinhado é a permanência de uma rivalidade de competências no que respeita ao património, que incide sobre discrepâncias entre a sua inclusividade ou exclusividade e também sobre o seu significado. Este caso causou aliás um conjunto de impugnações que chegaram ao Tribunal Constitucional.¹⁴ Na base de todas estas disputas está, como dissemos, um claro desajuste entre a escala dos patrimónios, isto é, segundo são vistos numa perspectiva local ou nacional. O grande projecto, imaginário no melhor sentido, de um parque nacional abarcando as três comunidades autónomas vê-se travado por queixas judiciais, que são justificadas por diferentes maneiras de entender a questão da propriedade do património. A quem, finalmente, pertence este grande Parque-Património? Pertence à região, à associação de comunidades autónomas, ao Estado, ou, como alguns ecologistas insistem, a toda a humanidade?

¹² Ver o artigo intitulado "La política de patrimónios sigue", constante da referência citada na nota anterior. Um ano mais tarde, a partir do Verão de 2004, o Partido Socialista (PSOE) passou a dominar tanto o governo autonómico como o estatal, tendo ambos acordado manter efectiva a declaração, mas adiando *sine die* uma resolução definitiva.

¹³ "Siete nuevos espacios se suman a la red de monumentos naturales" *El Comercio*, de 14/03/2003, p. 18.

¹⁴ Em Novembro de 2004, uma sentença do Tribunal Constitucional atribuiu competências de gestão do Parque às comunidades autónomas, em exclusivo, devolvendo assim o património em causa às comunidades onde se integra.

IV. Evolução Cultural e efeitos que influem na consciência do património

a) O efeito mediático e a imaginação cultural

O que discutimos aqui a respeito da palavra "património", é fundamentalmente de mudanças semânticas sociais que se trata, não constitui somente problema político. Isto é, não se trata apenas de um problema da elite em recrutar o campesinato para os elevados valores do proteccionismo, valores e inquietudes que vingam nos estratos superiores da sociedade. Trata-se, sobretudo, de um problema histórico ou, melhor dito, de um problema que decorre do contexto cultural e sócio-económico que envolve o campesinato asturiano. Em termos propriamente lexicais, trata-se de um problema que não só respeita à introdução de um conceito específico, e das práticas que nele estão implicadas, que se revela pertinente para a vida e experiência do próprio campesinato – e não somente dos estratos mais altos –, mas trata-se também de contextos que sofrem processos de mudança sociais e culturais relevantes.

As mudanças referidas acompanharam o processo de globalização cultural, provocando em simultâneo um sentido de alienação da própria cultura mas também um desejo, reactivo, de recuperar o "que é nosso" ou, melhor dito, "o que nos é próprio". Basta reflectir um pouco sobre o chamado "efeito mediático", isto é no facto de que tantas coisas vistas na televisão e noutros meios populares de comunicação serem provenientes de países poderosos no que respeita à comercialização de produtos de comunicação de massa, os quais, ainda que sejam ocidentais, não têm origem cultural hispânica e, muito menos, asturiana.

O conseqüente movimento compensatório e celebratório dos vários patrimónios supõe transformações na semântica das classes sociais, que tomam diferentes direcções. Recorrendo a alguns exemplos, identificámos uma evolução na ideia do que é comum e do que é específico na consideração de patrimónios regionais, históricos e arquitectónicos, e na consideração de patrimónios do Estado. Mas reportámos também, em simultâneo, um movimento suplementar de ajuste da ideia de património ao nível da arquitectura paroquial ou até mesmo das práticas pastoris, dissolvendo gradualmente as resistências ancestrais em aceitar ou reconhecer que possa existir, a um nível político distanciado da vida campestre, algo designado património que seja merecedor de respeito, para além do círculo estreito dos interesses da família ou da paróquia. Dissolve-se também a resistência à ideia de existência de que uma realidade nacional ou provincial pode ser "da família". Isto ocorre devido à admissão gradual de que as coisas rústicas da vida local, como uma *pita pinta*, um queijo ou um espigueiro, uma tradição de canto, são também merecedoras da designação de "património".

O que reconhecemos nos avatares recentes da expressão "património" é uma associação entre interesses nacionais e vicinais, uma união de bens que antes, e desde tempos imemoriais, haviam sido de exclusivo proveito familiar ou local (da aldeia, da paróquia ou, eventualmente, da comarca). As resistências a que uma comunidade simbólica se verta sobre a região ou sobre o Estado-nação tende a desaparecer quando o camponês começa a falar da sua galinha, do seu espigueiro, do seu queijo ou da sua tonada, como um "património" valioso e que *deve* ser protegido.

Como foi repetidamente sugerido nas décadas recentes, estamos perante um movimento de reconhecimento imaginário de uma "comunidade" estabelecida a níveis mais elevados, como aqueles são sugeridos na expressão "património nacional". Procurámos ilustrar aqui, pois, um tipo de evolução que tem vindo a acontecer nos contextos rurais da Europa Ocidental, em termos que podemos reconhecer como típicos, tendo também em consideração a evolução ocorrida no que é entendido como o sentido de propriedade da família, da aldeia ou da paróquia. O que está aqui em causa são mudanças semânticas nos níveis ou âmbitos de uma comunidade imaginada, evolução que institui uma comunidade mais ampla e, sem dúvida mais abstracta. Trata-se, portanto, de uma evolução social por via da qual ocorre uma "desfamiliarização" da vida local e uma "refamiliarização" imaginária da vida nacional. Entendemo-la como um esforço vindo do topo, de imposição de uma "familiarização" destinado a superar resistências locais às transformações das possibilidades de imaginar colectivamente. Trata-se enfim, de algum modo, de procurar convencer o povo mais humilde da utilidade de dirigir a sua imaginação para níveis abstractos e de reconhecer o interesse em participar naquilo que Benedict Anderson designou como "comunidade imaginada" (Anderson, 1983); em participar, no fundo, no processo de reconhecimento de patrimónios comuns, "de todos nós". Não podemos adequadamente falar de patrimónios sem tomar em consideração esta evolução semântica e perceptiva dos vários pontos de vista, com as correspondentes tensões entre o que é local e o que é nacional – e, já agora, mesmo o que é internacional ou global –, sem dar conta das dinâmicas imaginativas que aqui expusemos ao nível rural e na perspectiva do camponês.

b) O efeito mercado-mercado

Outra perspectiva possível sobre a evolução referida é aquela que se revela particularmente atenta aos contextos económicos e à influência alienante e desintegradora dos avatares do mercado na vida aldeã. Esta perspectiva tem

sido especialmente considerada por antropólogos espanhóis especializados em estudos do campesinato e da classe operária do norte de Espanha, sobretudo nas investigações que foram feitas em torno da cultura asturiana.¹⁵

Nestas propostas analíticas, distingue-se entre "cultura como património" e "património cultural", focando principalmente a evolução da vida de aldeia mas procurando também equacionar o aumento progressivo das várias influências exteriores. Observa-se nestes estudos que o mercado tem o poder de transformar uma situação cultural cuja estabilidade era dada como assente (a "cultura como património") – que seria experimentada de forma mais ou menos inconsciente – numa situação na qual a cultura, ou alguns dos seus aspectos, são conscientemente manipulados como "património cultural". O objectivo destas manipulações tende a ser prático-económico, com óbvios intuitos de criação de mais-valias financeiras – por exemplo, produzir e vender aprestos e peças de artesanato, não para o uso local mas com a intenção de atingir o mercado turístico. Constróem-se também, ou reparam-se casas e outros edifícios, e embelezam-se os povoados a pensar nos forasteiros, quer estes sejam membros de um júri provincial que outorga prémios a este tipo de melhorias ou turistas e veraneantes, nacionais ou estrangeiros. Do mesmo modo, celebram-se festas de aldeia não apenas para os habitantes locais mas também para atrair os turistas e o respectivo dinheiro. Genericamente, os povoados transfiguram-se com o propósito de atrair verbas e apoios do governo autónomo do Principado, do Estado ou dos fundos europeus, estes ditos de coesão, ou seja, que têm como propósito a equalização da qualidade da vida colectiva dos países-membros da União Europeia.

c) O efeito de sobreposição temporal

Deste terceiro efeito poderíamos dizer que é latente ou residual na condição humana, decorrendo de uma consciência complexa, que é em parte uma má consciência, muito comum no ser humano. Falamos da consciência da perda das memórias do passado, por negligência ou, porventura mais grave, por falta de respeito para com os tempos idos – falta de respeito para com "nossos" pais,

¹⁵ Esta perspectiva foi formulada pela primeira vez por José Luis García, no seu artigo "De la cultura como patrimonio al patrimonio cultural" (García, 1998). Foi aplicada noutros estudos posteriores, nomeadamente numa monografia de Elisabeth Lorenzi Fernández (Lorenzi Fernandez, 2004). Esta monografia apresenta e comenta uma investigação datada dos anos sessenta do século XX que havia sido realizada no mesmo terreno de estudo por Ramón Valdés de Toro). O objectivo deste estudos é considerar a evolução dos povoados rurais – até então relativamente fechados e auto-suficientes, "onde a cultura é património" –, à medida que se tornam em espaços sociais muito mais abertos ao mundo exterior, povoados cujos habitantes elegem elementos específicos do seu património cultural como meios de enfatizar e celebrar a sua particularidade perante "os de fora".



avós e antepassados, e para com os bens que lhes pertenceram, e que têm uma realidade própria, sendo de alguma maneira fundamentos do que somos, temos e conhecemos no presente. Neste efeito, encontramos sentimentos e ressentimentos obscuros, cujo estudos pertencerá sobretudo aos domínios da psicologia, ou talvez mesmo da psiquiatria. Deles podemos, não obstante, dizer que animam e justificam os intentos de celebrar, reanimar e recriar o património. Em todo o caso, não podemos ignorar estes sentimentos quando nos propomos entender as emoções que afloram quando as memórias tangíveis e intangíveis do passado são celebrado por via da sua patrimonialização.

Recentemente, várias comunidades locais asturianas têm procurado reunir espólios fotográficos para com eles realizar exposições, que tanto documentam práticas quotidianas como dias festivos e permitem imaginar práticas que no passado foram reais para as famílias, para os lugares e para as paróquias rurais. Reconhecemos aqui uma clara intenção de produzir sobreposições entre tempos díspares e de emprestar uma actualidade a tempos cuja memória se estava a perder; quer dizer, mostram-se imagens de pessoas, de actividades e de coisas que haviam sido temporariamente perdidas por força de algum desleixo ou devido aos revezes da fortuna, mas que por essa via se creê poderem ser restaurados como património.

Conclusão: Níveis do que "é nosso"

*É uma obrigação moral preservar e estudar todo esse património legado pela natureza e pelo esforço dos nossos antepassados*¹⁶

O que é de todos não é de ninguém
(ditado popular espanhol)¹⁷

Neste ensaio, procurámos inspeccionar uma distinção promovida nas Astúrias entre propriedades materiais herdadas em comunidades reais e os patrimónios, nem sempre materiais, que alguns grupos de elite se propõem conservar a favor de "comunidades imaginadas", que entendemos como abstractas e muito menos palpáveis que as comunidades reais que enquadram a vida dos habitantes do campo.

Deparámo-nos, não obstante, com uma evolução das maneiras de entender, a tal ponto que a palavra "património", cuja enunciação bastava antes para levantar desconfianças dos camponeses asturianos sobre quem a pronunciava, goza hoje em dia entre eles de um uso relativamente favorável, ainda que os seus significados se revelem distintos

¹⁶ In "Al grano: el patrimonio asturiano" (Neira, 2003).

¹⁷ Veja-se um comentário sobre esta máxima asturiana em Fernandez (1984).



consoante os contextos de uso. Segundo um padrão de entendimento que é clássico nas ciências sociais, entendemos esta mudança como uma evolução quase irreversível de imaginários que estavam radicados na família presente, para imaginários construídos por referência à "família simbólica ausente". A primeira situação é típica de sociedades camponesas tradicionais, envolvidas por laços de parentesco, de consanguinidade e afinidade, atadas pelo "sangue" através de casamentos e de nascimentos reais, e que enfrentavam o repto de distribuir heranças. A segunda situação é típica de sociedades associativas onde vingam enlacs de tipo mais moderno, ligadas por contratos e interesses mais alargados e muitas vezes baseadas, não em proximidades de corpo e alma, mas em relações sociais transitórias, anónimas e distantes.

A exposição evolutiva que procurámos fazer do destino da palavra "património" e dos seus variados usos não pretende querer dizer que não perdurem, ainda, instâncias de resistência às novas acepções que o termo ganhou, ou que estas já tenham ganho um assento definitivo na região onde temos realizado o nosso trabalho de terreno. Mas, apesar da resistência que todavia se sente nos contextos rurais, temos constatado que na última década aumentaram as tentativas de reconhecer, proteger e até mesmo de celebrar os "patrimónios". Há, hoje, cada vez mais empenho em reconhecer que um determinado edifício ou paisagem, monumento ou construção rural, animal, prática ou produto campestre tem algo de singular e de meritório. É um reconhecimento (e uma celebração) de algo "nosso" e, portanto, digno de ser identificado e reconhecido como património da região, do Estado-nação ou até do conjunto da humanidade.

Estas tentativas de identificar e proteger "o nosso património" ocorrem em níveis distanciados dos momentos, tão domésticos, que envolvem discussões acerca de bens cobiçados, postos em jogo sempre que se trata de transmitir a herança a uma nova geração. O património, "que é de todos", é em geral um bem muito menos debatido que a herança familiar. Ainda assim, as invejas e cobiças tradicionais acerca do "que é nosso" e de "que é de outrem", não estão completamente ausentes quando se considera a declaração oficial de um dado património, até porque podem estar em jogo consequências económicas. Foi isto mesmo que observámos no caso do património constituído pelo Parque Nacional dos Picos de Europa, um exemplo no qual se joga o controle da exploração de terras ancestrais.

O argumento que aqui avançamos é de natureza histórica e aceitamos que ele é, de certo modo, simplista. Nele, avançamos que a ideia de património deriva do imaginário "do que é nosso" e depende do nível ao qual este imaginário opera e persuade, até se instituir como uma convicção assente, "de todos". Esta institucionalização tem sofrido, como vimos, algumas transformações no curso da história recente. Até há bem pouco, não persuadia muito os pastores asturianos dos Picos de Europa e, tão pouco, os camponeses da região central asturiana. Nem

uns nem outros, por razões tradicionais e históricas, aceitavam com facilidade a ideia de que um património que não o que se reporta à família e seus processos de herança e sucessão pudesse ter direito de existência no seu imaginário. Dificilmente poderiam imaginar os seus campos, aprestos de lavoura, edifícios e animais como bens susceptíveis de trazer benefícios não só para a família, parentela e vizinhança, mas também para "todos os outros". Dificilmente poderiam imaginar um bem que, ao ser apropriado por alguém ou por a sua parentela, não minguasse o que era de outrem; um bem que, ao repartir-se, pudesse ser multiplicado num horizonte imaginário mais alargado e distante. Mas hoje em dia já logram imaginar uma espécie de posse com a qual "todos" se podem identificar e cujo cuidado pode trazer benefícios para "todos".

Por via deste processo, infiltra-se nos imaginários locais uma classe de bens que é vista como pertencente a unidades comunitárias maiores, sejam elas municipais, autonómicas, estatais, europeias, inclusivamente universais, com a qual a identificação começa a ser considerada possível, e que são vistos como merecedores de protecção e de disponibilização para usufrutos inclusivo, de natureza cívica.

Como vimos, a declaração oficial de um património ou de um bem – seja natural ou cultural – depende muito do nível de imaginação em causa: a que nível um indivíduo ou uma comunidade pretendem e podem estabelecer uma identificação. Estes níveis superiores de identificação são, afinal, aquilo a que nos queremos referir ao falarmos de sentido cívico. É um nível de identificação conseguido por um jogo de imaginação abstracta. Para um pastor da montanha asturiana era antes difícil imaginar que pertencia e se incluía numa entidade comunitária mais ampla do que a local, numa entidade que lhe talvez lhe porporcione alguns privilégios mas também obrigações, e que proíbe os usos de um tipo de bem que a sua família, aldeia e paróquia geriram e disfrutaram durante séculos. Quando no seu círculo de relações se falava de património, sempre era do património dos seus pais e antepassados que se tratava, e dificilmente se sentiria suscitado por um património e por uma família abstracta que o pudesse sustentar.

O que julgamos mais interessante neste nosso tema é que ele toca uma das problemáticas culturalmente mais marcantes dos últimos séculos vividas no continente europeu: a conversão da vida camponesa e aldeã da escala local para a escala nacional ou europeia, ou seja, do paisano em cidadão espanhol (ou de um *paysan* num francês; Weber, 1976), e agora em cidadão europeu ou, eventualmente, em componente da humanidade em geral. Isto não significa que o paisano abandonou a sua identidade local e provincial, mas sim, que tem hoje a possibilidade de somar à sua identidade mais palpável novas identidades mais abstractas, cujo atractivo acaba por apoucar o seu provincialismo.

À medida que a distância entre a pequena e a grande pátria esmorece, os patrimónios, na união que propõe entre os vários registos do "que é nosso", resgata identidades a níveis progressivamente mais amplos. Este processo, imaginário e hipotético, é já centenário, no que respeita aos estratos mais elevados da sociedade. Ainda que, inicialmente, pudesse ser incompreensível a ideia de que o património pudesse ter tantos níveis e escalas, e mesmo que hoje continue suscitar desconfianças, aumenta a aceitação de que o jogo é acessível a todos, como um vai e vem constante de resistências e de práticas políticas localistas. Ainda assim, damo-nos conta de como as pessoas se vão acomodando à presença, genericamente vista como positiva, do conceito de património em múltiplos contextos, o que as leva a dedicar-se às práticas patrimoniais, entendidas como práticas cívicas bem aceites ao mais alto nível da comunidade humana.

Bibliografía

- ANDERSON**, Benedict (1983). *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres: Verso.
- CALAF MASACHS**, Roser e Olaia **FONBTAL MERILLAS** (orgs.) (2004), *Comunicación Educativa del Patrimonio*. Gijón: Ediciones Trea.
- FERNANDEZ**, James W. (1984). "Lo común en la comunidad rural en Asturias: diferencias de parecer, divergencias de lectura", in *Culturas Populares: diferencias, divergencias, conflictos, coloquio hispano-francés: 1984*. Madrid: Casa de Velázquez: 185-195.
- GARCÍA**, José Luis (1996). *Prácticas Paternalistas: un estudio antropológico sobre los mineros asturianos*. Barcelona: Ariel.
- GARCÍA**, José Luis (1998). "De la cultura como patrimonio al patrimonio cultural", *Política y Sociedad* 27: 9-20.
- LORENZI FERNÁNDEZ**, Elisabeth (2004). *¿Bótoche unha Mao?: la evolución de las relaciones de reciprocidad campesinas en Tapia de Casariego (Asturias) (1960-2000)*. Gijón: Museo del Pueblo de Asturias.
- NEIRA**, Juan (2003). "Al grano: el patrimonio asturiano", *El Comercio de Gijón*, de 13 de Março: 2
- TEJÓN HEVIA**, María de las Nieves (2004). "La Tonada Allerana como Exponente Significativo del Patrimonio Intangible", in Calaf Masachs, Roser, Olaia Fontal Merill (orgs.) *Comunicación Educativa del Patrimonio*. Gijón: Ediciones Trea: 221-48.
- WEBER**, Eugen (1976). *Peasants into Frenchmen: the modernization of rural France 1870-1914*. Stanford CA: Stanford University Press.



O JARDIM DO PARAÍSO:
MEMÓRIAS DOS POETAS DO SUDOESTE PORTUGUÊS¹

Werner Krauss

*Não basta abrir a janela
Para ver os campos e o rio
Não é bastante não ser cego
Para ver as árvores e flores
(Alberto Caeiro, 1923)*

*Não: não quero nada
Já disse que não quero nada
Não me venham com conclusões!
A única conclusão é morrer
(Álvaro de Campos, 1919)*

Como investigação complementar de um projecto na área da antropologia do ambiente designado *Antropologia duma Paisagem Protegida*" (Krauss, 2001), realizei um trabalho de terreno de três meses no concelho de Odemira, na Costa Sudoeste de Portugal, no Verão de 1997, que tinha como objectivo a recolha de representações daquela região na visão dos poetas da região. Procederei aqui à apresentação de um plano genérico do material recolhido, do tipo de dados conseguidos, e a uma sucinta análise dos mesmos. Em primeiro lugar, relacionarei o meu trabalho de terreno junto dos poetas do Sudoeste com o contexto do projecto mais geral, de estudo das diversas percepções e representações do Parque Natural do Sudeste Alentejano, e a partir daí procurarei fundamentar a opção de trabalhar com os poetas locais e descrever o modo como acedi ao seu universo. Finalmente, apresentarei algumas pistas de interpretação dos seus discursos e visões, ilustrando-as com alguns exemplos concretos.

¹ A primeira apresentação dos dados aqui reportados ocorreu no Seminário de Investigação do Projecto Sudoeste - Programa OBSERVA "Antropologias a Sudoeste", organizado por Pedro Prista Monteiro, que decorreu em Lisboa, de 26 a 28 Fevereiro de 1998.



Antropologia duma Paisagem Protegida: Do "Paraíso Ecológico" ao "Jardim do Mundo"

O projecto de investigação *Antropologia duma Paisagem Protegida* nasceu do meu interesse pelo estudo dos aspectos simbólico-discursivos dos conflitos que opuseram a população local do Sudoeste Alentejano e os "ecologistas" – as associações cívicas, os investigadores e os funcionários do Instituto de Conservação da Natureza (ICN) –, por ocasião, e em consequência da definição normativa da região como Parque Natural. A temática do projecto baseava-se na análise de propostas de representação desta região por agentes locais ou regionais (e, entre eles, por poetas populares) que se ofereciam como alternativas e concorrentes da representação normativa, assente numa mescla de discursos científicos, administrativos e políticos.

Estas diferentes formas de representação não surgiam de forma mutuamente independente, nem se percebiam como igualitárias, mas exprimiam-se, pelo contrário, numa complexa relação de tensão, poder e assimetria. Não se tratava pois de comparar representações de actores com direitos equivalentes, mas de avaliar os termos de um conflito assimétrico entre representantes do poder central e da elite nacional, por um lado, e os habitantes de uma região periférica e fracamente desenvolvida com condições muito limitadas de diálogo com os decisores, por outro. Para além disso, as formas simbólico-discursivas do exercício do poder e da oposição não eram apenas puros jogos de palavras mas referenciavam também concepções culturais díspares.

Nestes termos, o "paraíso ecológico", um tópico enunciado pelos defensores da natureza, e o "jardim do mundo" cantado pelos poeta locais, caracterizavam a mesma região – o Sudoeste Alentejano –, mas descreviam mundos muito diversos. Esta medida de diferença – social e cultural – veio a definir os termos do meu acesso ao "terreno" e a selecção dos meus informantes, os poetas, com os quais eu iria trabalhar.

Poesia social

Para poder investigar da forma mais eficiente possível e sem me desviar do objectivo pretendido, regresssei em 1997 aos locais onde tinha anteriormente realizado um estudo de terreno, no concelho de Odemira. Aqui, vim encontrar uma atmosfera na qual já me sabia movimentar, onde podia tomar decisões preliminares minimamente informadas e que, ao mesmo tempo, me permitia uma certa flexibilidade na recolha dos materiais. Para além disso, é importante notá-lo,

Odemira dispõe de uma cena literária local – mesmo sendo esta rudimentar – com ligações entre poetas locais e regionais, por um lado, e a vida literária nacional, por outro.

Em Odemira recebi orientações valiosas em conversas com o poeta odemirense Manuel Gonçalves, mas também com João Honrado, entre outros. João Honrado é jornalista, político, escritor, artesão da cultura e um foi um dos grandes nomes da oposição local ao regime autoritário do Estado Novo. Ambos representam à sua maneira uma "poesia alentejana", tanto no que diz respeito ao conhecimento e concepção da mesma, como em relação às suas próprias obras e actividades. Uma conversa entre estes dois anciãos no Café da Fonte Férrea assemelhava-se a um jogo de ping-pong de citações de poesias e nomes da literatura alentejana: Manuel Fonseca, José Duro, Antunes da Silva, Manuel Ribeiro ou Brito Camacho, mas também de poetas e escritores nacionais de renome que, como José Saramago e Manuel Alegre, que escreveram sobre o Alentejo. Mais recentemente, o quadro histórico das suas referências ia de Al Mutamid, no século XI, até Al Berto, natural de Sines, falecido em 1997. A par destes grandes nomes da literatura portuguesa, os meus interlocutores referenciavam-me ainda os muitos poetas locais, alguns deles pouco ou nada conhecidos fora do concelho. O leque de nomes ia dos quadristas e dos chamados "poetas populares" até ao próprio Manuel Gonçalves, cujos poemas e sonetos encontram lugar na vida literária portuguesa.

Nas conversas com estes dois letrados surgia por diversas vezes a expressão "poesia social". Esta expressão estabelecia, no seu discurso, uma importante ligação entre a tradição da "grande" literatura alentejana e os poetas "sem nome". Neste sentido, diziam, a poesia alentejana fala-nos de opressão e oposição, de poder e de impotência, das pessoas "simples" e das condições que estas têm que suportar, da dificuldade em viver as suas vidas. Tomei a decisão de trabalhar com os representantes deste género literário particular, o que me facilitou a tarefa de selecção dos informantes a partir de uma notável variedade de poetas locais e de encontrar aqueles com os quais eu viria a trabalhar. Na expressão "poesia social" vemos espelhada a sobreposição do poético e do político, tendo sido esta a base do meu projecto de estudo, cujos fundamentos teóricos esboçarei em seguida.

Poetics-Politics

Importa atender às conexões existente entre o poético e o político (*poetics-politics*). que são de natureza transformativa; na medida em que o poético, ao dar lugar ao político, torna-se visível (Chevrier, 1997:768). O poético dinamiza o político e transforma-se ele próprio em político. As associações que decorrem desta transformação caracterizam-se por uma confusão voluntária de expressões,

nomes e lugares, e conduzem-nos directamente ao centro da formação teórica antropológica. Ambos conceitos, de "poético" e de "político", jogam um papel central no discurso desta disciplina desde a publicação do livro *Writing Culture*, organizado por James Clifford e George Marcus (1986), cujo subtítulo é, precisamente, "The poetics and politics of ethnography".

A palavra "poético" tem geralmente dois significados distintos no discurso antropológico: define, por um lado, o significado do estudo em contexto, de mitos, contos, história da vida, cantos, poemas, etc. Desde o estudo do folclore tradicional até às novas teorias que colocam os aspectos performativos em primeiro plano (Raposo, 1997), o poético tem sido parte integrante do núcleo central da investigação antropológica. O segundo significado da palavra diz respeito à "crise de representação", que em *Writing Culture* se assentou estar presente na antropologia. Os autores que contribuíram para este importante volume são fundamentalmente da opinião de que os textos etnográficos também são literatura, o que os conduz à tematização da relação de autoridade e poder nos discursos antropológicos, históricos e literários, por um lado, e nos textos "culturais" que lhes servem de fonte, por outro. O próprio texto etnográfico passa a ser visto como estando no centro da discussão teórica, fundamentalmente no que diz respeito à representação do Outro. Esta reflexão sobre a alterização (*othering*), como refere Abu Lughod (1991), tem conduzido os antropólogos a uma auto-reflexão sobre os modos discursivos utilizados para textualizar o diferente e a tornarem-se mais conscientes do abuso de autoridade que estas textualizações configuram.

A estreita interdependência da antropologia com o colonialismo e as etnografias nacionais, e com os processos de fundação dos Estados modernos, conduz-nos necessariamente a considerar as relações entre poder e impotência, entre opressão e oposição. Este é um ponto crucial no qual se vem articular a relação transformacional estabelecida entre o poético e o político. O problema que daqui resulta para a antropologia foi formulado por Spivak (1988) numa forma particularmente radical e influente: está o subalterno autorizado a falar?

No contexto do meu estudo, este problema epistemológico tem a seguinte tradução: como posso eu apresentar o meu material de pesquisa, formado principalmente pelos textos orais e escritos de poetas locais do Sudoeste Alentejano, sem os aprisionar numa qualquer concepção científico/autoritária? Mais concretamente, isso significa: como me poderei fazer com que os poetas locais falem por intermédio de um texto que não seja mais uma contribuição para a recolha, o arquivo, a categorização, a filologização, a exotização, a folclorização, etc. da chamada "poesia popular"? Uma das possibilidades de fuga a este molde opressor é a que nos tem sido proposta pela chamada "etnografia narrativa" (ver Tedlock, 1991): a decomposição do edifício auto-legitimatório da "poesia popular"

por meio da narração de encontros concretos com diferentes pessoas, da evocação das circunstâncias e condições em que eles ocorreram, e a agregação dos poemas e contos nesse contexto. Esta forma de representação que, como no fundo todos os textos etnográficos, é uma forma de expressão literária, tem sido frequentemente designada como "crónica".² "Crónica" significa literalmente: o decurso histórico de acontecimentos. É por este meio que passarei a apresentar, aqui, os meus encontros com três poetas.

Mestre Boavista

O Mestre Boavista é o principal responsável pelo facto de ter centrado o meu interesse nos poetas praticantes da chamada "poesia social" no Sudoeste Alentejano. No princípio, era minha intenção entrevistar artesãos, artistas e também os poetas locais. Na busca de referências sobre os interlocutores a entrevistar, percorri o caminho mais fácil, fi-lo *in situ* no posto de turismo de Odemira. Aí, encontrei alguns folhetos que chamavam a atenção para o artesanato no concelho de Odemira e, entre estes, surgiu uma referência a algo que me despertou a atenção: eram as "arcas de saudade", feitas por um tal Mestre Boavista, que tinha uma oficina por detrás da igreja de Almogrove. Logo na minha primeira visita, acolheu-me com grande hospitalidade e mostrou-me imediatamente o seu armazém repleto de arcas, do chão até ao tecto. Estas arcas caracterizam-se por ser decoradas com a incrustação de milhares de pequenos e finíssimos pedacinhos de madeira dos mais variados tons. Mestre Boavista não ficou surpreendido quando soube eu não era um cliente, mas sim um antropólogo. Pelo contrário, fiquei com a impressão que ele parecia esperar pela minha visita, para fazer de mim um aprendiz seu, que pudesse iniciar na sua arte peculiar de construção de arcas.

Na visita seguinte levei o gravador comigo para poder registar a história da sua vida, Mestre Boavista ofereceu-me uma cadeira que se encontrava no corredor e sentou-se à minha frente. Perguntou então se o aparelho estava ligado e passou de imediato a recitar a história da sua vida, em quadras, mesmo antes da minha primeira pergunta. De vez em quando, para refrescar a memória, ia buscar ao seu quarto algumas folhas de papel, nas quais tinha dactilografado as suas quadras, e lia-as sempre que lhe era necessário colmatar algum lapso na narrativa.

² O etno-musicólogo Lortat-Jacob usa o termo para intitular o seu livro sobre música popular da Sardenha (Lortat-Jacob, 1995). Este subgénero da prática de escrita antropológica aproxima-a de formas literárias narrativas já estabelecidas, seja a cronística medieval e renascentista, seja a prosa de inspiração etnográfica, como os contos do alentejano João Honrado (1992).

Na versão que gravei nessa altura, a história que Mestre Boavista relatou compunha-se de setenta e duas quadras de cinco linhas cada. Nelas fala das profissões que teve durante a vida: enquanto criança guardara gado para o patrão; depois, adolescente, aprendeu a profissão de carpinteiro em Almogrove e faz desde então as ditas arcas de saudade. Sobretudo, Mestre Boavista apresenta-se como inventor. Lembra que ensinou um boi a acordá-lo e que inventou, ainda criança, um arado especial para lhe facilitar o trabalho de arar a terra. Como carpinteiro, inventou máquinas que lhe possibilitavam uma melhor preparação da madeira enquanto tocava acordeão. Chegou mesmo a inventar uma peça de teatro surrealista, na qual uma mulher que tocava acordeão se despia em poucos segundos. Nas suas quadras, descreve as técnicas da produção dos ornamentos para as arcas, desde a garrafa de vinagre cortada que serve para a aplicação da cola a vários dispositivos que construiu para cortar a madeira. Seja como autor de quadras ou como carpinteiro, para ele os números têm um papel preponderante. Tudo tem um número, tudo pode ser calculado: se calculássemos o seu tempo de trabalho, ele já teria cento e doze anos de idade; uma única quadra pode ter quarenta pontos; as suas arcas não têm 1.001, mas sim 35.000 incrustações.

A produção de quadras está exclusivamente ligada à construção da narrativa da sua vida – ele vê as próprias quadras como arcas de saudade. Antigamente, conhecia também outros contos e versos, mas perdeu interesse em memorizá-los. Mais do que um carpinteiro, ele afirma-se um inventor, um artista da vida. As quadras são o andaime que faz desta vida uma obra de arte, elas são o meio de ver realizados os seus talentos, de lhes dar uma estrutura; talentos nunca incentivados devido às condições humilhantes em que teve de viver a sua vida. As arcas de saudade e a construção da sua biografia em quadras são a sua obsessão graciosamente autista – são a sua obra que ninguém lhe pode tirar.

Encontrei posteriormente o Mestre Boavista por diversas vezes, sentado em frente à sua antiquíssima máquina de escrever, de cor preta, com os seus óculos colados com fita-cola e um cordel a prendê-los, colocado por cima da cabeça praticamente calva. O trabalho nestas quadras só terminará quando ele morrer. De cada vez que eu o visitava, levantava-se resolutamente, com a óbvia intenção de me ensinar a arte de fazer arcas. Procurava um sucessor para esta arte que só ele conhece profundamente e que, como ele diz, desaparecerá com ele. Retorqui-lhe que tinha duas mãos tortas e que não poderia nunca vir a ser seu sucessor. Vi-me assim na posição de ter sido mais uma das muitas decepções da sua vida. Foi enganado durante a infância, na formação escolar, sempre viveu na pobreza, está há muitos anos à espera de uma operação aos olhos, e está à espera do reconhecimento da sua arte pela Câmara Municipal, pelo Ministério. E continua ainda à espera de encontrar um aprendiz.

Progressivamente tornadas um monólogo em que ele desfiava o seu rosário de queixas, as nossas conversas acabaram por entrar num ciclo vicioso. Não conseguimos encontrar um campo comum no qual pudéssemos trabalhar. Ele tinha-me ensinado alguma coisa sem nunca ter tido a intenção de me ensinar; com ele aprendi imenso sobre a natureza da poesia. A nossa relação baseava-se num mal-entendido que me levou a interessar-me por uma forma de expressão cultural chamada poesia e a colocar o artesanato de parte, incluindo as suas arcas de saudade.

Francisco Dimas Duarte

Partindo da oficina claustrofóbica de Mestre Boavista cheguei, depois de várias voltas, a Francisco Dimas Duarte e assim também ao seu mundo isolado, algures no prolongamento da Serra de Monchique. O universo no qual me introduziu Dimas Duarte, não se encontra apenas isolado no plano geográfico, mas também do meu mapa cognitivo.

O monte encontra-se numa pequena colina, logo abaixo de uma capela dedicada a Santa Bárbara. Dali, vêem-se os bosques de eucaliptos da serra em frente, onde Dimas Duarte cresceu com mais oito irmãos. Quando começaram a plantar ali os eucaliptos, a patroa arrendou-lhes este monte onde costumavam viver quatro famílias. Hoje vive ali sozinho com a mulher porque os seus oito filhos saíram todos de casa.

Dimas Duarte mostrou-se logo disposto a recitar as suas quadras ao primeiro encontro. No dia combinado, um sábado à tarde, levei o gravador comigo e coloquei-o em cima da mesa no meio da sala grande e alta, quase vazia, ao lado de uma jarra com rosas de plástico. A sua mulher e uma vizinha estavam sentadas em bancos, encostadas à parede, ambas muito direitas, com toalhas sobre os joelhos. Um velho tio dormitava no sofá. Estávamos sentados à mesa, bebendo medronho caseiro e comendo bolos. Depois de extensas considerações sobre a qualidade e o poder curativo do medronho, empurrou o chapéu para a nuca e perguntou-me: "Começemos? Têm que ser só quadras ou podem ser também histórias? Posso também cantar?" Começou por cantar uma longa canção sobre a rivalidade entre o sol e a terra, sobre os valores respectivos de cada um, perguntando-se qual deles teria mais valor: "A terra é um jardim, nós somos todos filhos da Natureza, mas tudo isto não seria nada sem o sol divino." A canção é um amargo desafio e sem resolução entre o "lá de cima" e o "cá de baixo".

De seguida, Dimas Duarte cantou uma canção sobre a morte. Introduziu-a com as seguintes palavras:

"A tarde inteira estava-me lembrando de um verso, dedicado à verdade, imita a verdade, até tem uma grande percentagem de verdade. É morrer, uma coisa que temos certo:

*Todos morrem naquilo que fazem –
os peixes morrem nadando,
as aves morrem voando,
o pobre morre trabalhando
e os ricos morrem gozando.*

A morte torna-os todos iguais, aqueles que não têm nada e os ricos."

Tendo terminado a canção, começou a falar dos tempos passados, sobre como era a vida durante a ditadura do Salazar e sobre a PIDE, em tempos em que não se podia falar abertamente, e havia pessoas que não viviam do trabalho, mas sim de espiarem os outros. Seguiram-se histórias sobre a figura mítica do Bandarra. O tema comum a todas estas histórias era o facto de, de uma maneira ou de outra, se reportarem sempre à luta, à injustiça, à entreatada mútua e à inteligência, ao gracejo e à agilidade da palavra dos supostos enganados, dos mais desfavorecidos. O seu trunfo é o conhecimento de que a morte, que equilibrará tudo, se encarregará da vingança e da justiça final. Durante a nossa conversa, caiu sobre o monte uma forte trovoada. Dimas Duarte cantava e lá fora relampejava e trovoava. Mas as mulheres mostravam-se inquietas, recebavam a trovoada e escondiam a cabeça sob os lenços e pararam de comer e de falar. Deixavam Santa Bárbara, a padroeira das tempestades, fazer o seu trabalho.

Numa outra ocasião, Dimas Duarte sugeriu que visitássemos o seu amigo, Ti Manuel, que vive num monte a alguns quilómetros do seu. Insistiu que, por ele iria a pé, mas que seria melhor fazer pelo menos metade do caminho de carro, por minha causa. Junto de um cruzamento na estrada, estacionámos o carro na berma e enveredámos por um caminho de terra e cascalho. Ao dar o primeiro passo no caminho, Dimas Duarte começou a contar que o monte que ficava na bifurcação pertencia a uns lisboetas e que dantes vivia ali um lavrador. O lavrador tinha-se enforcado "naquele carvalho ali, a mulher era muito má para ele"; o carvalho não tinha folhas e a sua casca era negra, como que prestando silencioso testemunho do trágico acontecimento. Depois, chamou-me a atenção para vários limites de propriedade invisíveis na paisagem, atravessámos um campo, subindo um monte e Dimas Duarte não parava de observar e apanhar plantas, explicando-me ao mesmo tempo como se chamavam e para que serviam. Todas as plantas são boas para alguma coisa, dizia, hoje em dia, se temos uma doença vamos ao médico, mas um dia lamentaremos ter esquecido o poder curativo das plantas. Eu seguia-o, perguntando-me se não deveria começar a registar os conhecimentos etnobotânicos de Dimas Duarte, quando fomos surpreendidos por uma serpente

rastejando pelo caminho, mesmo à nossa frente. Furioso, Dimas Duarte, começou a praguejar, lamentando não ter um pau para matar o bicho: "Estas serpentes só trazem desgraça. Metem-se pelas saias das mulheres com bebés e mamam-lhes o leite". E contou-me uma estranha história sobre um jovem que, não há muito tempo, há vinte anos talvez, morreu na Aldeia de Santa Clara por causa de uma mulher, de uma serpente e de uma bebida qualquer. No final, fitou-me e disse-me que eu, claro, não acreditava no que ele me estava a dizer, ele já sabia que isso eram disparates dos velhos, mas que um dia nós, os mais novos, também veríamos que todas estas coisas são reais.

Todos os nossos encontros se assemelhavam a uma encenação, na qual até mesmo a natureza ocupava o seu lugar, com Dimas Duarte como realizador. A trovoada, Santa Bárbara, a serpente, o carvalho e a poesia do alto e do baixo, do poder e da impotência, do domínio e da opressão, e da fusão com a morte num outro mundo – fora das coordenadas conhecidas, dentro das quais Dimas Duarte teve que viver uma vida nas mais adversas condições. Neste Além, ele é o professor e o sábio, e o antropólogo é o seu aprendiz impressionado e aplicado.

Na última das minhas visitas a Dimas Duarte, preparou-me uma singela encenação: organizou, em meu benefício, um convívio com os seus amigos e conhecidos numa tasca – porque, dizia, as quadras não se recitam quando estamos sozinhos, mas em sociedade. Como recompensa pela gravação das *cassettes*, pude ter o privilégio de me sentir por algumas horas um émulo do "guardador de vozes" Michel Giacometti, recolhendo quadras, décimas, cantos e contos, anedotas, canto de baldão e outros tesouros intangíveis.

Felisberto Gonçalves

Os relatórios dos trabalhos de campo são escritos à secretária com base em apontamentos diários e transcrições. A aproximação interpretativa e narrativa relacionada com Felisberto foi para mim a mais difícil. Dele tenho, sem sombra de dúvida, a maior quantidade de material e tive a sensação de que me estava a afundar num verdadeiro mar de textos transcritos.

Foi difícil encontrar o ponto-chave que me conduziu até Felisberto. As circunstâncias externas dos meus encontros com ele contam-se em poucas palavras. Visitei-o várias vezes na sua pequena casa, situada na estrada que vai de Vila Nova de Milfontes para Odemira. Sentávamo-nos no sofá, eu ligava o gravador e Felisberto começava a contar. Contos tradicionais, quadras, décimas, anedotas, adivinhas e as histórias da sua vida entrelaçavam-se num longo monólogo sem paragens, parecendo apenas cortado pelo fim das fitas magnéticas.

Felisberto falava da sua infância como orfão, do medo que tinha de morrer à fome, do trabalho para o seu patrão como trabalhador agrícola e da ditadura, da polícia política e da exploração económica. Contava contos sobre mundos mágicos, nos quais as coisas se transformavam, aconteciam milagres e outras coisas inacreditáveis. Falava de almas penadas, de mortos-vivos, de mau olhados e da forma como ele esconjurava estas e outras desgraças com benzeduras. Pelo meio, exclamava: "Dá-me um fundamento"; eu dizia "fome" ou "a estrada" ou "jardim do mundo", e ele imediatamente recitava uma quadra feita sobre a minha "deixa". Falava sobre a vida do poeta que vai fazendo as suas quadras enquanto trabalha atrás dos seus bois; dizia que o mais difícil não é o fazer as quadras, mas sim memorizá-las.

As minhas gravações sonoras das vozes dos poetas do Sudoeste contêm muitas vezes elementos incómodos. No caso de Dimas Duarte e do Mestre Boavista, ouvem-se ruídos de fundo da aldeia ou da paisagem rural – um cão que ladra, um trovão, uma voz que chama alguém. No caso das gravações do Felisberto, os ruídos de fundo condensam-se num só *soundscape*. Entrelaçadas nas suas declamações e nas minhas perguntas, ouvem-se automóveis, camiões, e motorizadas que passam por nós, aproximam-se velozes e afastam-se em ritmos irregulares, distintos. Este *soundscape* define para mim o ponto central no mapa "poético-político" dos meus encontros com o Felisberto, que é a intersecção entre o moderno – a via rápida – e o fenómeno cultural da poesia popular. Felisberto encaixa assumida e perfeitamente na categoria clássica do "poeta popular", no sentido em que se coloca conscientemente de um dos lados de um jogo dicotómico que distingue tradição/moderno, nacional/regional, povo/elite, letrado/iletrado, oral/escrito, popular/erudito, etc. A "poética cultural" da sua poesia e a "poética cultural" da poesia popular tomada como objecto científico e parte integrante de uma identidade nacional encontram-se em interdependência directa, e resolutamente no campo da política.

Na leitura das transcrições das conversas que tive com Felisberto, despertou-me a atenção uma das passagens da história da sua vida, que eu espontaneamente tinha entendido apenas como prova da sua extraordinária memória. Certa vez, recitou-me de memória, em cadência acelerada, uma história que tinha lido num livro escolar do tempo do Estado Novo. A análise posterior das transcrições tornou clara para mim uma outra dimensão deste exercício. O ponto de partida da nossa conversa que deu lugar à recitação foi a história sobre o modo como o Felisberto aprendeu a ler. Quando era ainda rapaz, punha-se a escutar atrás da porta do patrão quando este ensinava a sua filha a ler. A curiosidade do jovem chamou a atenção do patrão, que lhe trouxe um livro escolar da longínqua vila de Odemira, descontando-lhe o preço do salário mensal de 15 escudos. Contudo, o patrão não o

ensinou a ler, esta tarefa foi desempenhada por um "ganhão" quando se juntavam no palheiro à noite, para dormir, depois do dia de trabalho que ia desde o nascer até ao pôr-do-sol.

A obsessão do Felisberto por aprender a arte de ler e as condições sociais em que a aprendeu, espelham a estranha história no livro escolar que ele me recitou de memória, a de um casal de turistas ingleses descobrem um pequeno pastor que lia enquanto guardava o gado, ficam tão comovidos que propõem à sua família levá-lo com eles para Londres. O jovem consegue chegar à universidade, tira um curso, torna-se bibliotecário e acaba por comprar uma casa para a sua mãe, na aldeia de onde tinha sido levado.

Também o jovem Felisberto se tornou num homem das palavras, não escritas mas orais, bibliotecário de uma biblioteca viva com obras próprias e aprendidas, que ele guarda no cérebro e convoca quando lhe são requisitadas. Mas, ao contrário do seu *alter ego*, o pastor da história do livro escolar que recebera do patrão, não enriqueceu, nunca pôde ultrapassar as barreiras de classe, apesar de todos os seus esforços e das suas evidentes capacidades. Os "ingleses", como eu, passam agora por sua casa, mas a oportunidade de ser "descoberto" foi entretanto perdida: Felisberto não passa de um poeta popular; reduzido a esta função. Os "ingleses" que visitam Almogrove podem assim continuar seguros da sua identidade nacional e classe social.

Artigos dos jornais que ele me mostra, orgulhoso, são prova da sua fama de poeta. Num artigo de 1976, Felisberto é apresentado por um comandante da Revolução de Abril, que passou um serão sua na companhia em Almogrove, como a personificando a inspiração latente de todo um povo injustiçado e revolucionário. Em 1996, foram publicados no quinzenário *Maré Alta* dois artigos folclóricos sobre ele. Um elogia a "inspiração do povo", e vem ornamentado com as quadras do Felisberto; o outro relata, desta vez em alemão, a figura "feliz Berto", destacando os seus conhecimentos no campo das plantas medicinais. Felisberto conhece bem o valor filológico da sua poesia. Mostrou-me um volume da colecção *Riqueza dos Falares Originais* que lhe foi oferecido pessoalmente pelo seu compilador, Manuel João da Silva. Os contos aí apresentados e comentados filologicamente jogam com as diferenças de classe entre alentejanos e lisboetas, que são supostamente niveladas por meio das particularidades linguísticas do falar alentejano.

Uma tarde, durante uma das nossas conversas, entrou em sua casa um lisboeta, com talvez cinquenta anos, usando calções azuis e uma camisa de marca Lacoste que evidenciava a grande barriga. Foi nesta ocasião que tive a oportunidade de apreciar o quanto a função do Felisberto enquanto superfície de projecção se sobrepõe à sua poesia. O lisboeta, seu vizinho do outro lado da rua, era um empresário que costumava fazer férias no lugar, com uma consciência inabalável

da sua pertença a uma qualquer elite, passou de imediato a conduzir a conversa, explicando ao Felisberto (e a mim) quem ele é. Expressava-se exageradamente alto, como se faz frequentemente na presença de pessoas de idade, falando com a mesma condescendência altaneira com se elogiam empregados e crianças. Sublinhou a esperteza de Felisberto, referindo que certa vez este o convidou para uma caldeirada sem peixe, feita apenas com ervas. Lamentou a vida dura que o Felisberto teve enquanto trabalhador agrícola e, no mesmo passo, elogiou a sua casa modesta e o sucessor de Salazar, Marcello Caetano, graças ao qual, sublinhava, os mais pobres dos pobres puderam passar a receber uma pensão de reforma (esquecendo-se, no entanto, de referir que a mulher de Felisberto continua a cultivar a terra, agora sozinha, porque a reforma que recebem é ridiculamente baixa e o Felisberto não a pode ajudar devido a uma doença incapacitante). Explica-me a mim, mas principalmente ao Felisberto, que o comunismo que este canta em tantas das suas quadras, nada tem que ver com o comunismo de hoje. O comunismo do Felisberto é, dizia o lisboeta, um comunismo de matriz cristã e não o comunismo dos oportunistas que controlam Odemira – carreiristas – e muito menos o comunismo do "regime criminoso soviético de antigamente". Pouco depois, despediu-se de nós e regressou à sua mansão.

O Felisberto foi um parceiro de entrevista ideal. Muitas vezes o fui encontrar esperando-me à porta da sua casa, um pouco curvado, com as articulações inchadas devido à gota e ao reumatismo (a maldição dos trabalhadores agrícolas que tiveram que passar a maior parte das suas vidas subnutridos e fazer tarefas insanas). Enquanto lá fora os automóveis passavam velozes, ele falava-me sobre o "poético-político" da vida como terapia para aliviar as dores e curar as feridas. As dificuldades que tive em transcrever as nossas conversas não foram apenas causadas pelo ruído dos automóveis velozes que se sucediam ao longo das gravações. São dificuldades que sublinham, sim, a exigência da tarefa do antropólogo que pretende realizar uma pesquisa sobre poetas locais do Sudoeste Alentejano sem se tornar ele próprio um "inglês", alguém seguro da sua própria identidade, neste caso como académico que fala, para os seus "semelhantes", da riqueza da cultura popular, da poesia popular, das representações dos "outros".

O Sudoeste: Conflitos e Plurivocalidade

Em jeito de conclusão, regresso ao ponto de partida deste ensaio: as discussões simbólico-discursivas em torno do Parque Natural. Nos exemplos aqui apresentados, são brevemente descritas algumas representações alternativas do Sudoeste, ainda que eu as tenha resumido à categoria "poesia social", é para mim claro que não se trata aqui de representações homogêneas, mas sim plurivocais. Se há nelas

uma afinidade, ela reside no facto de os seus autores se servirem explicitamente de meios de expressão poéticos e de as assumirem como "subalternas", ou seja, manifestando-se a partir da extremidade mais baixa da divisão das classes sociais.

A forma de representação deste região actualmente dominante é a do Parque Natural e dos discursos administrativos, científicos e políticos que o legitimam, que são, numa palavra, enunciadas a partir de uma posição hegemónica. Mas tão pouco o Parque Natural também dispensa uma mediação poética para exprimir os seus interesses; uma boa ilustração deste procedimento é o mapa geográfico que o ICN publica sobre o território do Parque. Trata-se de um mapa onde abundam símbolos que nos remetem para as particularidades do património natural e histórico.³ No verso do mapa não se descrevem apenas a geologia, flora, fauna, paisagem e os portos, mas também os objectivos do Parque Natural. A visão do território do Parque como "paraíso ecológico", propugnada pelos defensores da Natureza, surge aqui claramente dada:

[O Parque Natural] é um processo de diálogo e de transformações envolvendo espécies e comunidades de indivíduos diferentes – é um projecto integrado de condomínio com o Outro. Pressupõe o reconhecimento, em igualdade, a todos os seres vivos, independentemente do seu sexo, cor, morfologia ou espécie, dos seus plenos direitos como cidadãos. É uma cidadania (...) não antropocêntrica, mas vitacêntrica (...). Um Parque Natural é uma Ética da vida. (*Mapa do Parque Natural Sudoeste Alentejano e Costa Vicentina*, 1997)

Este trecho contém dois aspectos significativos: por um lado, o que podemos denominar como uma visão poética da igualdade de todos os seres vivos – que podemos definir com adequadamente como "paraíso ecológico"; e, por outro, o aspecto do diálogo, do condomínio com o Outro. O Outro desta exposição são também os poetas do Sudoeste. Como podemos imaginar um destes diálogos? Seria possível incorporar o "jardim do mundo" dos poetas no "paraíso ecológico"? Poder-se-ia, claro, adicionar novos símbolos ao mapa do Parque Natural, indicando os lugares de residência dos poetas como parte do património cultural. Mas, como já mostrei, principalmente no que diz respeito ao Felisberto, isso seria um diálogo desigual. É que o "poético" é também sempre político e vice-versa. Este aspecto encontra-se camuflado ("como um gato com o rabo de fora") sob as auto-representações do Parque Natural. Somente desta maneira é possível imaginar um diálogo igualitário. E quais seriam as condições para um diálogo igualitário, para

³ Nos postos de turismo, onde ele é distribuído gratuitamente, os funcionários chamam-nos adicionalmente a atenção para a riqueza de um outro património: o património cultural, que na sua perspectiva se resume ao artesanato local.

o convívio entre formas de expressão culturais plurivocais, colocadas face a face e em pé de igualdade? Uma resposta possível é um curto verso do Felisberto, que nos fala o diálogo entre o ser humano e o animal:

*O pobre e o boi são gigantes
Que trabalham sem ter medida
A reforma do boi é o talho
A do pobre é andar à pida⁴*

Bibliografia

- ABU-LUGHOD**, Lila (1991). "Writing against Culture", in Fox, R. (org.), *Recapturing Anthropology*. Santa Fe, School of America Research Press: 137-62.
- CHEVRIER**, Jean-François (1997). "Vom Politischen und Poetischen. Gespräch: Gayatri Spivak, Françoise Joly, Jean-François Chevrier," in *Poetics-Politics. Das Buch zur documenta X*. Kassel, Documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH: 760-773.
- CLIFFORD**, James; **MARCUS**, George, (orgs.) (1986). *Writing Culture. The Poetics of Ethnography*. Berkeley, Los Angeles – Londres: University of California Press.
- DELGADO**, Joaquim (1951). *A Linguagem Popular do Baixo-Alentejo*, Beja: s.e.
- HONRADO**, João (1992). *Crónicas de Ver Alentejo*. Beja: Associação de Municípios do Distrito.
- KRAUSS**, Werner (2001). *Hängt die Grünen! Umweltkonflikte,, nachhaltige Entwicklung und ökologischer Diskurs eine ethnologische Fallstudie*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- LORTAT-JACOB**, Bernard (1995). *Sardinian Chronicles*. Chicago e Londres: University of Chicago Press.
- PARQUE NATURAL DO SUDOESTE ALENTEJANO E COSTA VICENTINA* (1995). *Mapa do PNSACV*. Odemira: PNSACV.
- RAPOSO**, Paulo (1997) "Artes Verbais e Expressões Performativas: Repensar a Oralidade numa Perspectiva Antropológica" in Jorge F. Branco e Paulo Lima (orgs.), *Artes da Fala. Colóquio de Portel*. Oeiras, Celta: 3-46
- SPIVAK**, Gayatri Chakravorty (1988). "Can the Subaltern Speak?" in Cary Nelson & Lawrence Grossberg (orgs.), *From Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press: 271-313.
- TEDLOCK**, Barbara (1991). "From Participant Observation to the Observation of Participation: The Emergence of Narrative Ethnography," *Journal of Anthropological Research*, 47 1: 69-94.

⁴ "Andar à pida" (de "pedir"): andar a pedir esmola (Delgado, 1951:38).

MEMÓRIAS DECISORAS E DECIDIDAS DA REVOLUÇÃO

Lúsa Tiago de Oliveira

Efectuei uma investigação sobre o Serviço Cívico Estudantil, gerado e desaparecido em Portugal entre 1974 e 1977, tendo sido inicialmente motivada, entre outras coisas, por vários indícios que apontavam para uma discrepância entre a memória oficial, dominante, e algumas memórias avulsas que recolhi.¹

Recorde-se que o Serviço Cívico Estudantil, essa inovação da conjuntura revolucionária portuguesa, foi constituído por um conjunto de acções junto de populações ou instituições identificadas, de algum modo como problemáticas ou carenciadas, cobrindo principalmente as áreas da alfabetização, saúde, segurança social, acções culturais, desporto, apoio às actividades escolares e circum-escolares, actividades no sector primário, realização de inquéritos. Foi desempenhado por candidatos ao ensino superior num ano "lectivo" então criado que se situava entre o final do ensino secundário e o princípio do ensino superior, dela estando isentos algumas categorias de estudantes, entre as quais a de trabalhadores-estudantes. Supostamente em vigência durante três anos lectivos, o Serviço Cívico Estudantil apenas se desenrolou, na prática, nos anos de 1974/5 e de 1975/6. Foi cumprido, no seu Ano I, em que se apresentava como facultativo, por 8.758 estudantes e, no seu Ano II, em que era obrigatório, por cerca de 11.814 estudantes (Oliveira, 2004: 178-179, 195-197).

Na investigação, tive como objectivo averiguar se o Serviço Cívico Estudantil teria sido atravessado por uma combinação de lutas políticas e dinâmicas sociais, exprimindo, no seu percurso, diferentes formas de articulação dos discursos políticos e das experiências sociais, permitindo novos olhares/descobertas/confrontos entre estudantes e populações e, em caso afirmativo, em que áreas. Atendendo a esta hipótese, procurei as fontes que poderiam ser adequadas para a testar. Suscitei também a produção de fontes, dedicando-me à História Oral, realizando entrevistas com antigos altos funcionários bem como com antigos estudantes do Serviço Cívico Estudantil. Esta investigação possibilitou algumas conclusões, algumas das quais vão ser abordadas em seguida.

O Serviço Cívico Estudantil não foi uma criação politicamente homogénea (Oliveira, 2004: 143-228). Surgiu (e, em larga medida, sobreviveu) no cruzamento de sectores de três áreas políticas fundamentais, ao tempo conhecidas como

¹ Trata-se da investigação subjacente à tese de doutoramento, defendida no ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa, em 2000, e posteriormente publicada com ligeiras alterações em Oliveira, 2004; ver também Branco e Oliveira, 1993 e 1994.

republicana-socialista, comunista e católica-progressista; áreas estas, aliás, cujos membros nem sempre tinham posições homogéneas. As personalidades e forças relevantes para a formação da opinião pública e os responsáveis pela concretização do Serviço Cívico Estudantil socorreram-se dos reportórios possíveis. Enquanto alguns destes remetiam para o universo pessoal dos envolvidos (indo, por exemplo, das experiências dos cursos militares de Vendas Novas e de Acção Psicológico-Militar na Guiné de Spínola à de trabalho numa cadeia de montagem industrial na França dos Anos 60 ou à da apicultura em Itália). Outros reportórios tinham como referências maiores as Campanhas de Alfabetização e Educação Sanitária efectuadas pelos estudantes no Verão de 74 e as acções estudantis de apoio às vítimas das cheias em 67, não esquecendo o prestígio, entre alguns sectores, da campanha de alfabetização cubana de 1961. A invocação destas referências individuais e colectivas foi desencadeada por um problema de impossível solução: a incapacidade estrutural do ensino superior absorver todos os candidatos à sua frequência no regresso às aulas do Outono de 74, candidatos estes cujo número era estimado no dobro do ano anterior.

Para estas conclusões que alinhei, foi importante a recolha de memória oral dos decisores e funcionários que testemunharam sobre as suas vivências no interior do processo, com as suas complexidades e contradições, objecto de inúmeras pressões, assim como de empenhos e iniciativas individuais cujas marcas no itinerário de uma inovação a memória oral é particularmente apta para fazer emergir. Assim, apareceram questões ao tempo não enunciadas, como, por exemplo, a heterogeneidade no campo comunista. Ela é indiciada pela "pedrada na cabeça" sentida pelo Director Geral do Ensino Superior, comunista, quando a União dos Estudantes Comunistas lhe apresentou a proposta de criação do Serviço Cívico Estudantil, em substituição do primeiro ano das Universidades, precisamente na altura em que estava a tentar viabilizar esse mesmo primeiro ano...². Também estavam ausentes dos textos da época as referências norteadoras já citadas dos responsáveis pela organização do Serviço Cívico Estudantil como a apicultura em Itália, a prática de trabalho industrial em França, as experiências na Guiné de Spínola e nos cursos militares de Vendas Novas e mesmo as memórias de viagens com o avô através das serranias nuas (passíveis de reflorestação) de Trás-os-Montes com as suas povoações de difícil acessibilidade (a necessitar de pontes e estradas, de alfabetização e em cujas festas populares os estudantes poderiam participar...)³.

² Depoimento oral de Hespânia transcrito por Teresa Ambrósio Bastos (1987: 195-262).

³ Testemunhos de: Coronel João Côrte-Real de Araújo Pereira (Lisboa, 27/1/1994 e 31/1/1994), B. (Lisboa, 8/3/1995), C. (Setúbal, 23/2/1995).

Exercendo-se em escolas, hospitais e centros de saúde, aldeias e bairros pobres, etc., as acções do Serviço Cívico Estudantil permitiram aos estudantes contactar populações e instituições de alguma forma novas, acção sobretudo de âmbito social e cultural – já que a grande maioria das actividades na esfera da produção foram excluídas devido à oposição de inúmeras forças, baseadas no argumento da colisão do Serviço Cívico Estudantil com o mercado de trabalho. Nos seus desempenhos, os estudantes elaboraram levantamentos das realidades encontradas e entrevistaram junto das populações e das instituições. Cometeram-se às tarefas atribuídas ou a outras que, em seu entender, se justificavam ou se apresentavam como mais viáveis, entrando inúmeras vezes na discussão de questões políticas e sociais e procurando a organização popular.

Apesar de não se dever exagerar o alcance do Serviço Cívico Estudantil e dos seus efeitos, é certo que existiram, pelo menos para parte dos estudantes, novos confrontos, descobertas e olhares (Oliveira, 2004: 245-279, 318-357). Estes exprimiram-se na área da política.

Antes do mais, note-se que foi utilizado um vocabulário político para exprimir a desconfiança perante os estudantes, suspeitos de serem informadores da política local, inquiridores dos bens de cada um, novas autoridades, e que passou por serem chamados, além de "estudantes" e "de Lisboa", "comunistas", "pide dos comunistas", "nova pide", "do COPCON". Porém, este léxico poderá ter sido usado para demarcar territórios de pertença e para sinalizar tensões. Se comparada com outras situações, a novidade da reacção estará nalguma da terminologia utilizada que passa pelo vocabulário da época.

Para os estudantes, uma descoberta consistiu nas razões de ser das atitudes e comportamentos das populações do Norte e Centro, geralmente ditos como reaccionários ou conservadores, atitudes e comportamentos estes que compreenderam e de algum modo justificaram, exigindo do poder central medidas que mudassem a respectiva situação. Mas talvez o mais importante tenha sido a visão mais complexa das condições e das tensões políticas e sociais adquirida pelos estudantes, como, por exemplo, a descoberta de que não é o povo que mais sofre que mais se revolta...

Existiram confrontos culturais no campo das identidades e comportamentos de género. Também nesta área se exprimiram resistências aos estudantes que foram questionados pelo seu comportamento demasiado livre, nomeadamente sobre o modo como "dormiam", isto é, sobre a sua intimidade e vida sexual, ainda que o próprio facto de rapazes e raparigas estarem tão próximos, longe da presença protectora de autoridades superiores, fosse por si só objecto de suspeita.

Muito embora sendo comentados pelos seus comportamentos de género, estes constituíram precisamente um aspecto em que os estudantes foram muito surpreendidos pelas práticas populares. Havia uma clara abertura para falar da sexualidade em meios rurais e urbanos, também uma certa tolerância para com as práticas sexuais não legitimadas pelo casamento. As vidas sexuais múltiplas, ou pelo menos precoces, eram mais frequentes do que o suposto nalguns locais e não lhes pareciam contribuir para uma vida melhor; ou seja, o tipo de liberdade sexual com que se confrontavam não lhes surgia como positivo mas sim como gerador de envelhecimento e de situações humanamente difíceis.

Para os estudantes era também inesperado as mulheres reprimidas ou mesmo batidas não o esconderem e manterem a alegria de viver. Ou seja, mais uma vez, os oprimidos que mais sofriam não se revoltavam. Os estudantes admiraram-se ainda com a importância social da mulher e com o reconhecimento da sua autoridade nalguns locais.

Não foram encontrados vestígios de tensões significativas no campo da religião, sendo pelo contrário frequentemente salientado o apoio que o clero local dava aos estudantes, apoio que foi realçado como relevante para o (bom) relacionamento destes com a população. À partida, no Norte e no Centro o peso da religião, da Igreja e do clero, eram supostos e foram confirmados, apesar de terem sido encontradas formas de religiosidade popular diferentes das esperadas. No Sul também houve descobertas postas pelo confronto com o carácter ténue das práticas religiosas. Apesar do peso da Igreja nunca ser mencionado como factor de progresso, tão pouco os estudantes se dedicaram à sua crítica no terreno.

As diferenças entre a alimentação das populações contactadas e a alimentação habitual dos estudantes foram muito sentidas. Se alguns sabores ficaram na memória dos estudantes, estes denunciaram, dum modo geral, as práticas alimentares quotidianas das populações, marcadas pela pobreza alimentar, a pouca variedade dos alimentos, o peso dos hidratos de carbono, o pouco consumo de carne e peixe frescos, o peso excessivo do álcool – que, tal como os açúcares, compensava a pobreza alimentar – e ainda a pouca atenção ao estado de conservação dos alimentos.

As condições das habitações nos bairros populares urbanos constituíram outra das áreas a que os estudantes foram muito sensíveis, ultrapassando aquilo que imaginavam, quanto à degradação, à exiguidade, à mobília e em especial quanto à falta de saneamento, traduzida em lixo, mau cheiro, falta de retretes, de casas de banho e de condições para os banhos em geral. Em inúmeras aldeias do Norte e do Centro, a várias destas carências juntava-se o convívio entre pessoas, animais domésticos, excrementos, moscas e demais insectos. A higiene foi efectivamente uma área que suscitou grandes preocupações no desempenho do Serviço Cívico Estudantil.

Os confrontos culturais exprimiram-se, assim, na área da política, dos comportamentos e das identidades de género, da religião, da alimentação, da habitação e da higiene. Porém, enquanto no campo da política, das identidades e comportamentos de género, e até certo ponto da religião, houve uma mudança na forma de equacionar os problemas; já nas últimas áreas referidas (alimentação, habitação e higiene), as descobertas foram sobretudo no sentido da apreensão pelos estudantes do alcance das carências populares.

Sentidos como problemas das populações foram ainda a situação de saúde, de educação, o alcoolismo, a violência, a falta de electrificação, as dificuldades no acesso à água, a ausência de saneamento básico, a distância e o isolamento, a falta de informação, a escassez de espaços de socabilidade, as deficiências de organização popular, o atraso económico (devido ao atraso da agricultura e à configuração dos mercados).

Sublinhe-se que os novos olhares, descobertas e confrontos culturais possibilitados pelo Serviço Cívico Estudantil ocorreram numa conjuntura de mudanças políticas e sociais rápidas (embora com ritmos diferentes), profundas (e aliás posteriormente aprofundadas), desiguais, sobrepostas e entrecruzadas, sendo o nível de partida, nos anos 60, muito baixo e atrasado face aos países desenvolvidos – como vêm mostrando, com equacionamentos específicos, por exemplo, a equipa coordenada por António Barreto ou o grupo de investigadores próximos de Boaventura Sousa Santos ou ainda uma obra organizada por José Manuel Viegas e António Firmino da Costa (Barreto, 1996; Santos, 1993 e 1994; Costa, 1998).

A investigação permitiu analisar ainda uma outra questão, a das identidades revolucionárias (Oliveira, 2004: 279-287, 357-370). Em experiências internacionais com algum tipo de semelhanças com o Serviço Cívico Estudantil constatou-se a importância da nova socialização, quer dos sujeitos da acção (estudantes frequentemente provenientes de meios urbanos) quer dos seus destinatários, possibilitando a criação de identidades revolucionárias.

Pensando no Portugal de então, na abordagem da problemática da identidade revolucionária, pareceu-me pertinente utilizar o conceito de *espoir* de André Malraux (1937; 1996). Aquando da explosão de movimentos sociais que caracterizou este período terá havido na vivência dos seus participantes uma esperança, que lhes parecia alcançável, de ultrapassar hierarquias sociais anteriores e de construir uma outra sociedade mais igualitária e solidária. Esperança esta que aproximou pessoas diferentes, ainda que em tempos de duração bem diversa, e por vezes entrecortados pelas mais duras constatações. Dito de outro modo, terão acontecido espaços de fraternização, com uma dimensão de esperança colectiva, que informaram e foram geradores de múltiplas acções. O *espoir* contribuiria, assim,

para explicar o arrebatamento dos indivíduos, das famílias e dos grupos sociais assim como a amplitude e a profundidade dos movimentos sociais salientados por Boaventura Sousa Santos (1990 e 1993), ou a dimensão da mobilização e o radicalismo das reivindicações, mencionados por Philippe Schmitter (1999), ocorridos num contexto percebido pelos actores sociais como uma "nova janela de oportunidades", de acordo com Duran Muñoz (1997, 2000 e 2001) e Palacios Cerezales (2003).

Encontrei vestígios de *espoir* entre os responsáveis pela organização do Serviço Cívico Estudantil bem como em inúmeros desempenhos de estudantes. Entre muitos exemplos possíveis, refira-se a fala de Clara, estudante colocada na campanha contra a cólera no centro histórico do Porto. Fala com silêncios e com palavras, nas quais se referia aos velhos que dormiam em buracos nas paredes, à criança suspensa nas canalizações aquando de uma derrocada e a todos aqueles que habitavam as casas dos bairros degradados e sujos, escondidos pela fachada da rua Mouzinho da Silveira. Bairros estes onde, de repente, surgia o "mimo de limpeza e de asseio" da Rua da Banharia, onde havia uma Comissão de Moradores, e era "outro país", que só não era milagre por ser obra dos seus habitantes, precisamente essas gentes que os estudantes procuravam ou eram supostos procurar⁴. Trata-se de um caso. Encontrei bastantes outros e tratei-os na minha investigação.

É certo que o *espoir* não é generalizado. Existem diferenças nítidas entre um desempenho por obrigação e um outro marcado por *espoir*. Mas nesta diferença puderam acontecer novos confrontos, descobertas e olhares. Para a emergência das configurações destes confrontos culturais entre os estudantes e as populações de acolhimento, bem como dos modos de desempenho do Serviço Cívico Estudantil, contribuiu indiscutivelmente o suscitar da memória oral, nomeadamente de antigos estudantes⁵.

Em suma, para várias conclusões da investigação, foram relevantes as memórias orais da conjuntura revolucionária portuguesa, entre outras coisas porque propiciaram a matização, a complexificação, a atenção ao vivido, o cruzar do individual com o colectivo. Na crítica das memórias enquanto fonte, exige-

⁴ Testemunho de Clara (Lisboa, 30/11/1993).

⁵ Testemunhos de: Adriano (Porto, 24/11/1993), Artur (Porto, 24/11/1993), Clara (Lisboa, 30/11/1993), Elisabete (Porto, 25/11/1993), Elsa (Lisboa, 29/12/1993), Fernanda (Lisboa, 24/2/1995), Filomena (Lisboa, 20/2/1995), Ilda (Porto, 26/11/1993), Pedro (Lisboa, 27/2/1995), Rosário (Lisboa, 18/11/1993), Teresa (Lisboa, 27/2/1995), Vítor (Porto, 25/11/1993), Alberto (Porto, 4/11/1993), António (Matosinhos, 23/11/1993), Beatriz (Lisboa, 21/11/1993), Cristina (Braga, 8/11/1993), Fátima (Santarém, 30/10/1993), Francisco (Costa da Caparica, 31/10/1993; Lisboa, 12/11/1993), Graça (Lisboa, 11/11/1993), Helena (Santarém, 30/10/1993, Isabel (Lisboa, 5/11/1993), Júlio (Lisboa, 6/7/1994), Manuela (Costa da Caparica, 31/10/1993), Mário (Santarém, 30/10/1993), Raúl (Lisboa, 4/11/1993).

se a atenção a especificidades como a contemporaneidade da sua produção com o entrevistador e não com a factualidade estudada, os efeitos da interrelação entrevistador-entrevistado e aquilo que se vem sendo chamando o "handicap do a posteriori", o conhecimento e a valoração do posteriormente sucedido, sabido e experienciado por entrevistador e entrevistado (Becker, 1987). Utilizadas porque desencadeadas e obviamente sujeitas à crítica do testemunho e cruzadas com outro tipo de fontes, as memórias representaram um nítido contributo para a análise dos problemas em estudo. Com a sua utilização, a História (que, tal como a Memória, é uma construção do passado a partir do presente) foi, indiscutivelmente, outra.

Bibliografia

- BASTOS**, Maria Teresa Ambrósio (1987). *Aspirations sociales, projets politiques et efficience socio-culturelle (Le cas de la politique de l'éducation au Portugal): Contribution à une psycho-sociologie du fait politique* (2 vols.). Tours: Université François Rabelais (thèse pour le doctorat d'état ès-lettres et sciences humaines; sciences de l'éducation): 195-262.
- BECKER**, Jean-Jacques (1987). "Le handicap de l'a posteriori" in *Questions à l'histoire orale. Table-ronde du 20 Juin 1986* (1987), *Cahier n° 4 de l'Institut d' Histoire du Temps Présent*. Paris: Institut d' Histoire du Temps Présent / Centre National de la Recherche Scientifique.
- BARRETO**, António (org.) (1996) *A Situação Social em Portugal. 1960-1995* (2 vols.). Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.
- BRANCO**, Jorge Freitas; **OLIVEIRA**, Luísa Tiago de (1993). *Ao Encontro do Povo – I. A missão*. Oeiras: Celta Editora.
- BRANCO**, Jorge Freitas; **OLIVEIRA**, Luísa Tiago de (1994). *Ao Encontro do Povo – II. A coleção*. Oeiras: Celta Editora.
- COSTA**, António Firmino da; **VIEGAS**, José Manuel (orgs.) (1998). *Portugal, que Modernidade?*. Oeiras: Celta Editora.
- DURAN MUÑOZ**, Rafael (1997) *Acciones Colectivas y Transiciones a la Democracia. España y Portugal, 1974-1977*. Madrid: Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales.
- DURAN MUÑOZ**, Rafael (1997). "Radicalización obrera en la revolución de los claveles. Percepción de la oportunidad", *Ler História* 32: 83-116.
- DURAN MUÑOZ**, Rafael (2000). *Contención y Transgresión. Las movilizaciones sociales y el Estado en las transiciones española y portuguesa*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

- DURAN MUÑOZ**, Rafael (2001). "Multidimensionalidad del Estado: trabajadores movilizados en la 'Revolução dos Cravos'", *Ler História* 41: 229-246.
- MALRAUX**, André (1937). *L'Espoir*. Paris: Gallimard.
- MALRAUX**, André (1996). *Espoir. Sierra de Teruel. Scénario du film*. Paris: Gallimard.
- OLIVEIRA**, Luísa Tiago de (2004). *Estudantes e Povo na Revolução. O Serviço cívico estudantil (1974-1977)*. Oeiras: Celta Editora.
- PALACIOS CEREZALES**, Diego (2003). *O Poder Caiu na Rua. Crise de Estado e acções colectivas na revolução portuguesa (1974-1975)*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- SANTOS**, Boaventura de Sousa (org.) (1993). *Portugal – Um Retrato Singular*. Porto: Afrontamento.
- SANTOS**, Boaventura de Sousa (1994). *Pela Mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. Porto: Afrontamento.
- SANTOS**, Boaventura de Sousa (1990). *O Estado e a Sociedade em Portugal (1974-1988)*. Porto: Afrontamento.
- SCHMITTER**, Philippe C. (1999). *Portugal: do Autoritarismo à Democracia*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

CENOGRAFIA DA ÚLTIMA CASA: MEMÓRIA E PROCESSOS SOCIAIS NOS CEMITÉRIOS BRASILEIROS

António Motta

O que o leitor encontrará neste ensaio não é uma reflexão histórica sobre a morte, nem sobre suas formas de expressão ritualizadas mais conhecidas: de dor, de sofrimento ou de aflicção, tão pouco sobre a dimensão transcendental, seja escatológica ou religiosa, que indivíduos e grupos sociais preferem atribuir à finitude. O que realmente interessa e mobiliza o foco de análise é o corpo do morto e o tratamento social a ele dispensado, apreendidos a partir de lógicas particulares de sepultamento.

De que maneira se pode ler e entender atitudes e significados sociais a partir de um sistema de objectos funerários, isto é, através de vestígios materiais encontrados nos cemitérios? Não se trata de substituir enunciados por objectos ou vice-versa, mas identificar e localizar na cultura material funerária elementos que possibilitem dar sentido e significado à linguagem social de uma determinada época, ao mesmo tempo em que permitam entender suas diferentes dinâmicas sócio-culturais. Tanto as práticas de enterramento, concebidas sob diferentes tipos de morfologias tumulares, quanto os epitáfios, os adornos e as representações estatuárias, constituem elementos reveladores da organização social, das representações de mundo e de pessoa. Quando submetidos à leitura, os dispositivos funerários plasmados nos túmulos, permitem traduzir acomodações, equilíbrios, tensões e mudanças, quer sejam operadas no contexto de um grupo específico ou no corpo social mais amplo, assim como são também capazes de revelar actos instituidores de condutas sociais e morais diversos, tendo sempre como preocupação dar sentido e significado a alguma coisa.

No passado os mortos foram objecto de interesses e de cuidados específicos, hoje relegados uns, esquecidos e ignorados outros, o que se converte em principal dispositivo heurístico para se compreender as dinâmicas sociais aqui analisadas. Os cemitérios oitocentistas brasileiros foram o campo privilegiado onde se realizou esta pesquisa: o de São João Batista, o Cemitério da Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula (Catumbi), o Cemitério da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, o Cemitério da Ordem Terceira de N. S. do Carmo, o Cemitério de São Francisco Xavier (Caju), todos no Rio de Janeiro; o Cemitério da Consolação e o Cemitério do Araçá, em São Paulo; o Cemitério de Santo Amaro, no Recife;

o Cemitério do Campo Santo, em Salvador; o Cemitério de Nossa Senhora da Soledade e o Cemitério de Santa Isabel, em Belém; o Cemitério de São João Batista, em Manaus.

Neles, a principal característica é a preservação dos vestígios do morto, materializada através de construções grandiosas, decoradas com representações estatuárias e outros adereços. A presença de túmulos monumentais constitui por excelência a afirmação de uma posse simbólica do espaço cemiterial por parte de determinados segmentos burgueses da sociedade brasileira na segunda metade do século XIX, que reivindicaram para si suas singularidades de classe, através da recomposição dos liames familiares e, posteriormente, já nos primeiros decénios do século XX, pela progressiva individualização de seus membros em túmulos personalizados. Em outras palavras, isso significa dizer que, quando surgem os primeiros cemitérios brasileiros, o que se vai notar é um crescente interesse por parte de algumas famílias em construir o próprio túmulo, nele reunindo os seus descendentes diretos, com o intuito de perpetuar a cadeia geracional. Por sua vez, o culto da memória era frequentemente motivado pelo desejo de manter presente o morto no jazigo do grupo familiar, o que, de certo modo, reiterava a idéia de ser aquele lugar a continuidade da casa ou equivalente simbólico de unidade residencial da família conjugal.

Nos primeiros decénios do século XX vai se operar uma significativa mudança nos hábitos de enterramento e, com ela, novas formas de morfologia tumular iriam gradativamente marcar os espaços cemiteriais, refletindo-se igualmente no plano das representações e atitudes que os vivos passaram a dedicar aos seus mortos. É dessa época o gosto pelo túmulo personalizado, construído especialmente para abrigar um único indivíduo, com o intento de evocar traços reveladores da sua pessoa, traduzidos como expressão de particular afecto.

Espaço do morto e distinção

*"...o morto mais se inaugura do que morre,
e duplamente: ora sua própria estátua
ora seu próprio vivo...."*

João Cabral de Melo Neto

Por volta do final da segunda metade do século XIX, o gosto pelo túmulo de família tornou-se importante referência para as elites brasileiras urbanas, que logo se adaptariam aos novos padrões de uso e apropriação dos espaços cemiteriais, assim como de suas lógicas de enterramento. Depois de alguns anos de inaugurados,

os primeiros cemitérios passaram a concorrer entre si pela grandiosidade e luxo exibidos através da construção de seus túmulos e jazigos. Cada um a seu modo tentou atrair para suas quadras de sepultamento as camadas mais afortunadas ligadas ao patronímico de velhas famílias que gozavam de prerrogativas económicas e políticas decorrentes do comércio, da produção escravista, do latifúndio e de cargos importantes no poder público. Anos mais tarde, seria a vez das novas fortunas, procedentes do capital financeiro especulativo, da indústria, de profissões liberais, assim como outros setores das camadas urbanas que surgiam nas principais capitais do país.

Enquanto que o Cemitério da Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula, no Bairro do Catumbi, no Rio de Janeiro, inaugurado em 1850, tornara-se o lugar predilecto para o sepultamento da elite nobiliárquica do Império, com seus marquezes, condes, barões, conselheiros, comendadores, tenentes-coronéis e outros titulares da Guarda Nacional, além de proprietários de terras e de escravos, o Cemitério de São João Batista, construído em 1852, no bairro de Botafogo, ocupou esse papel durante a República, acolhendo figuras importantes da vida pública do país: políticos, chefes de estado, banqueiros, prósperos comerciantes, humanistas, altas patentes militares, bem como segmentos da nova burguesia endinheirada e ascencionária da época (Valladares, 1972).

Mas, independentemente das afinidades eletivas, religiosas ou preferências político-ideológicas predominantes na escolha dos cemitérios, o facto é que tanto um quanto o outro foram exemplos privilegiados de representações diversas que as camadas mais abastadas buscaram construir para si mesmas por meio de edificações tumulares grandiosas, através das quais marcaram sua posição de classe e referendaram a origem de suas genealogias familiares. O processo de diferenciação e distinção nas formas de enterramento se reproduziu igualmente em três outros cemitérios do Rio de Janeiro. O primeiro deles é o Cemitério da Ordem Terceira de S. Francisco da Penitência, inaugurado em 1858, que se manteve mais hierarquizado quanto ao perfil de seus usuários, na medida em que priorizou para sepultamento os membros da referida irmandade, entre os quais se destacavam muitos nomes conhecidos da República. O mesmo se poderia dizer do Cemitério da Ordem Terceira de N. S. do Carmo, que passou a funcionar em 1857, reunindo uma clientela nobiliárquica proveniente primeiro do Império, e depois com a República a nova classe ascendente, além de destacadas figuras ligadas às novas profissões liberais. Já o Cemitério de São Francisco Xavier, no Bairro do Caju, inaugurado em 1851, possuía um conjunto bastante diversificado de ocupantes, composto por alguns nomes importantes da vida pública da época, de profissões liberais, além de segmentos remediados e pobres da população, sendo estes em maior número.

Provavelmente, por ser na época o Rio de Janeiro a capital do país e, portanto, o centro de articulação do poder e das decisões políticas, teve o privilégio de abrigar o maior número de cemitérios, quando comparado a outros centros urbanos. Isto não quer dizer, todavia, que em outras capitais os cemitérios não constituíssem prioridades no processo de modernização e de transformação da malha urbana, reflexo evidente das políticas de salubridade que foram amplamente adoptadas e difundidas na segunda metade do século XIX. Além disso, não se deve rejeitar a íntima relação entre alguns ciclos económicos, que impulsionaram o crescimento de determinados centros urbanos do país, e a construção de novos cemitérios.

O resultado mais concreto do processo de aburguesamento da sociedade brasileira, notadamente nos primeiros decénios do século XX, se manifesta de forma mais evidente no Cemitério da Consolação, na capital paulista, construído em 1856, considerado o mais tradicional da cidade, por reunir tanto a velha elite, oriunda da aristocracia cafeeira *quatrocentona*, quanto os novos empreendedores imigrantes no início do século XX. É preciso, todavia, assinalar que o Cemitério da Consolação conheceu fases distintas. Na primeira, preponderam os túmulos da nobiliarquia latifundiária, da época do Império. Na segunda, sobressaem os mausoléus e sepulturas monumentais de propriedade de grandes fortunas da indústria e do comércio, a maioria de origem estrangeira. Diante desse quadro, os jazigos mais antigos, de cantaria portuguesa e italiana, de estruturas mais sóbrias e convencionais, característicos da primeira fase, foram ofuscados pelo luxo e ostentação das construções tumulares posteriores, coincidindo com o apogeu do bronze enquanto material de expressão artística.

Não se observa tal fenómeno na mesma proporção e intensidade em outros centros urbanos do país, que somente por algum tempo chegaram a conhecer um período de relativa ascensão económica, como foi o caso de Salvador e de Belém, já que o Recife conheceu a sua fase de maior apogeu económico na transição do século XVIII para o século XIX. Nesses cemitérios o que se nota, entre outras coisas, são os jazigos imponentes, em mármore, da fase de consolidação que, em geral, vai de 1870 a 1900. Nos anos subsequentes à sua inauguração, em 1851, o Cemitério de Santo Amaro, no Recife, passou a aglutinar um número significativo de nomes procedentes da velha aristocracia rural, embora já em franca decadência, o que se reflete em muitas de suas construções tumulares de pequeno e médio porte, com parques atractivos esculturais ou referências alegóricas. Mas nele há também notáveis exceções, destacando-se pela sumptuosidade e imponência alguns mausoléus de propriedade dos chamados "barões do açúcar", latifundiários na zona do cultivo açucareiro. Processo análogo ocorreu em Belém, no Cemitério de Nossa Senhora da Soledade, inaugurado em 1853, actualmente desactivado, reunindo na época expressivos nomes ligados ao ciclo da borracha, assim como

alguns túmulos construídos especialmente para abrigar os principais líderes da Cabanagem. Também na mesma cidade, o Cemitério de Santa Isabel, inaugurado em 1870, desempenhou papel importante na preservação da memória das camadas mais afortunadas, isto porque na época ainda reuniu alguns "barões da borracha", além de magistrados e comendadores, proprietários de ricos jazigos importados da Europa, que margeiam o eixo principal de sua entrada. Repetindo o mesmo processo de ostentação, o Cemitério do Campo Santo, em Salvador, por volta de 1855 passou a ser o local predilecto de sepultamento das elites fundiárias baianas, de altos comerciantes e de destacados nomes ligados às profissões liberais e à política, sobressaindo alguns túmulos monumentais, muitos deles encomendados aos marmoristas de Lisboa, sobretudo no período que vai de 1855 a 1870.

Ao invés do modelo anglo-saxónico, conhecido como cemitério jardim ou "*rural cemetery*", no Brasil o esquema do urbanismo funerário seguiu de perto a orientação europeia, de inspiração greco-latina, repleto de estatuária e de réplicas miniaturizadas de construções clássicas ou neo-clássicas, do qual o Père Lachaise e o Staglieno permanecem como referências importantes. Dentro dessa linha intencional e de execução, os planos urbanísticos dos primeiros cemitérios brasileiros seguiram os modelos convencionais em voga na Europa, variando de acordo com topografia onde foram erigidos. Visto no conjunto, o esquema predominante é o do traçado dividido em quadras regulares, entrecortadas por grandes alamedas e pequenas ruas, geralmente centrado por um cruzeiro ou capela de onde parte o eixo monumental ou central. Nesse eixo ou no seu entorno situam-se os mausoléus mais antigos e também os ossuários, em forma de urnas ou de obeliscos, transportados das igrejas para os novos locais de enterramento secularizados.

Como na cidade dos vivos, a desigualdade tornara-se ainda mais flagrante no espaço póstumo. Havia os bons e os maus lugares. Os mais caros e cobiçados, situados nas grandes alamedas ou avenidas centrais, cuja presença era notada e admirada por todos os que chegavam ao local, eram destinados àqueles que podiam pagar mais para ter o privilégio de um lugar especial e também de uma concessão perpétua, isto é, um património material transmissível como qualquer imóvel. Já os lugares mais recônditos, situados nas extremidades ou quadras laterais, destinavam-se aos que tinham um poder aquisitivo menor, muitas vezes sem a concessão de transmissão.

Todo o esforço em agregar elementos escultóricos aos túmulos reflectia não só o desejo de diferenciação por parte da família do morto, através da individualização do túmulo, marca distintiva de um patronímico, mas era revelador também de uma significativa mudança em relação aos hábitos e expectativas diante da morte. Por volta da segunda metade do século XIX, as visitas aos cemitérios passaram a ser cada vez mais frequentes e, com elas, o culto dos túmulos tornava-se prática

familiar, ao mesmo tempo que afectiva e reputada como de boa conduta moral, sendo popularizadas por meio de crónicas e outros géneros literários. Ciosas de seus privilégios, as camadas endinheiradas da época levariam às últimas consequências o projecto de materialização unicitária do túmulo, seja individual ou de família, influenciado, na época, por uma política de pacificação da morte que contemplava a individualização do luto e visitas frequentes ao cemitério. E não é por coincidência que nessa época os túmulos de família, sob forma de casas ou capelas, conheceram o apogeu nos cemitérios brasileiros, obrigando muitas vezes o indivíduo a abdicar de sua própria expressão de individualidade para se integrar ao grupo familiar, sob o pretexto de solidariedade e coesão, tendo como ancoragem principal o patronímico gravado com destaque no frontispício do jazigo, pois, de agora em diante, "não é mais a alma que é indestrutível, porém, a família, o sobrenome" (Ragon, 1981:102).

Mortos em Família

"Tout graphème est d'essence testamentaire"

Jacques Derrida

"O epitáfio diz tudo"

Machado de Assis

Como toda marca, ou pedra de fundação, o túmulo é signo de uma inscrição primeira: traço, escrita, origem. Não é por acaso que em grego a palavra *sema* serve ao mesmo tempo para designar signo e pedra tumular.

Construído em torno de um nome, geralmente do pai, o túmulo de família inscreve o indivíduo num passado comum, unindo-o a uma cadeia de gerações. É por isso que o morto deve abdicar parte de sua individualidade para se agregar a um nome ou sobrenome: o da família. O que prevalece nesse tipo de construção é a ideia do todo sobre as partes, buscando fortalecer laços entre os membros da família e, por sua vez, despertando nos vivos o sentimento de uma identificação comum, frequentemente relacionada a uma casa ou unidade residencial, mesmo que esta já não mais exista.

O que se vê nas versões mais elaboradas desses túmulos é o desejo de unidade e continuidade que se impõe face à segmentação e dispersão depois da morte, com isso evitando que os sepultamentos fossem realizados separadamente. Neles não importa o indivíduo isolado do seu grupo de filiação, mas o sujeito social genérico, constituído a partir da referência a um antepassado ou herança comum à qual se liga através de relações com seus ascendentes e descendentes.

Neste caso, o seu objetivo primordial seria reunir e conservar, depois de mortos, os membros pertencentes a uma mesma unidade familiar, podendo ser também extensivo a parentes secundários, a depender de cada situação. Os que ali se encontram sepultados abrigam-se sob um mesmo patronímico, gravado em lápide: dispositivo simbólico equivalente à coesão do grupo e que assegura a continuidade mnemónica da linhagem.

Do mesmo modo que nos cemitérios europeus, no Brasil também houve uma recepção positiva em relação aos túmulos de família, sobretudo depois de 1870. Tal morfologia recebeu interpretações diferenciadas, variando de acordo com as convicções de gosto e de classe social, algumas delas com referências cristãs, outras mais laicizadas, podendo variar também de formas e estilos, que iam desde as conhecidas capelas ou casas, passando por formas piramidais, reinterpretações de monumentos assírio-babilónicos, neo-góticos, renascentistas, templos neoclássicos, ecléticos, de transição, até versões proto-modernas, depois substituídas pelas modernistas.

A referência tumular geralmente era determinada pela linha paterna, transmitida aos filhos, netos e bisnetos, podendo o sobrenome vir gravado muito discretamente ou de forma visível no frontispício do túmulo. Em muitos casos, o indicativo se resumia apenas a um patronímico, como por exemplo: "Família Vaz Carvalhaes", "Família Carapebus", "Família Nioac", "Família Mauá", "Sepultura da Família Agra", "Família S. Clemente" "Família Guinle", "Família Chamma", etc.

Mas há também um detalhe importante e que, de certa maneira, modificava a configuração onomástica do jazigo de família. Em alguns casos, ao invés do sobrenome genérico de família, o que se tornava marca distintiva da inscrição tumular era o próprio nome do pai e marido, fixado como a principal referência dos que ali se encontravam sepultados, como, por exemplo, Jazigo Perpétuo de José Borges de Figueiredo e sua família. Vale salientar que tal referência geralmente dizia respeito à família conjugal, antes do matrimónio dos filhos, conforme exemplos frequentes de nomeação encontrados: "Jazigo Perpétuo de José Gomes de Pinho e sua Família", "Jazigo Perpétuo de Bernardo José da Cunha e sua Família", "Jazigo Perpétuo de Joaquim Teixeira de Carvalho e sua Família", etc.

Entretanto, após o dispersar dos filhos e a constituição de novas famílias conjugais, as lógicas de enterramento estavam também sujeitas a modificações. Em muitos casos, os filhos varões estabeleciam novo túmulo de família, mantendo todavia o patronímico paterno. Há também situações em que os filhos preferiam criar novos segmentos, adotando uma referência patronímica secundária, adquirida por linha materna. Nessa linha de transmissão, a escolha de um sobrenome de referência na vida pública era, em algumas situações, medida pelo grau de prestígio

que este chegava a adquirir, sendo, naturalmente, avaliado em função do benefício que traria à sua descendência. Nesses casos, isso também passava a orientar a lógica de adopção e inclusão do patronímico na construção de um novo túmulo.

Para este modelo de enterramento, observa-se o desejo de uma inscrição social por meio da aquisição de um novo *status*, seja através da riqueza, da posição social alcançada, ou, ainda, dos títulos nobiliárquicos, como foi de praxe durante o Império e nos primeiros tempos da República, conforme se pode encontrar em alguns túmulos: "Jazigo Perpétuo de Barão do Amparo e sua Família", "Sepultura Perpétua da família Barão de Andarahy, Visconde de Andarahy", "Jazigo Perpétuo do Barão de Silveiras e sua Família", "Jazigo Perpétuo dos Barões de Mangaratyba e seus descendentes", "Família do Conde de São Joaquim", "Jazigo da Família do Barão da Limeira".

No vasto quadro da onomástica tumular, observa-se a presença de alguns "nobres", de "ricos", "novos ricos", cada qual à sua maneira reinventando suas próprias raízes genealógicas. Entretanto, qualquer que fosse o caso em particular, era sempre um único indivíduo a ser valorizado. Para essas situações, o que de facto predominava era a prefixação do título honorífico, representado sempre por meio de uma referência individual da qual deveriam se beneficiar os seus descendentes. Para outros proprietários de jazigos, como já foi aqui referido, o que deveria prevalecer era o patronímico, respaldado no peso e importância de uma profissão ou de uma tradição herdada. No início do século XX, em plena expansão de uma sociedade de classes, começava a ser invocado na epigrafia tumular o reconhecimento advindo da competência pelo trabalho, onde sobressaía o mérito pessoal, muitas vezes adquirido através de actividades humanísticas.

O conjunto de dados onomásticos reunidos nas lápides repetidas vezes apelava à banalizada árvore genealógica, servindo tanto para avigorar as relações de parentesco quanto rememorar o grau de prestígio social de uma determinada família. No entanto, não se deve esquecer que toda memória genealógica irrompe à medida de sua própria conveniência, podendo também revelar-se através de outras interfaces, como lapsos, esquecimentos, restrições, selectividade. Afinal, não se recorda senão daqueles por que se tem interesse, pois, entre os antepassados há sempre o fascínio em se escolher aquele com quem se deseja identificar e, volta e meia, tal escolha é determinada pelo prestígio de um nome.

O lugar dos antepassados na cadeia genealógica, por razões óbvias, sempre ocupou um papel importante entre a aristocracia francesa, enquanto que para os segmentos burgueses o exercício genealógico, em muitos casos, não possuía nenhum interesse ou uma ação efectivamente prática. Mesmo assim, como já observou o historiador francês André Burguière, algumas famílias burguesas dos séculos XVII e XVIII buscaram reconstituir ou, de certo modo, reinventar suas raízes



genealógicas, manipulando suas origens conforme seus propósitos e necessidades, com o intuito de criar novas identidades em razão do novo *status* socioeconómico adquirido. Para isso, preferiram realçar supostos sinais nobiliários do que exibirem o dinheiro como valor conquistado pelo esforço do trabalho, já que este último tornara-se apanágio da burguesia da época (Burguière, 1991: 771-788).

Como ainda hoje se pode visualizar na maioria dos túmulos, nos cemitérios aqui referidos, a epigrafia onomástica orienta-se pela ordem cronológica do óbito, resumindo-se apenas ao nome e sobrenome do indivíduo, a data de nascimento e de falecimento, acrescidas eventualmente de informações suplementares sobre a personalidade do morto. Vale a pena ressaltar que a lógica de sepultamento, no interior de um túmulo de família, a maioria das vezes era orientada pelo princípio da filiação, podendo nele reunir os ascendentes e os descendentes em linha direta: pai, mãe, filhos, avô e netos (Cabral, 1991:161-182). A depender do caso, é possível encontrar alguns afins ou aliados. Em qualquer das hipóteses é pouco provável a existência no interior desses jazigos de sepultamentos de filhos oriundos de relações extras conjugais, excepto alguns casos de reconhecimento de paternidade ainda em vida do pai ou quando consignados em testamento. Viúvas que contraíram segundo matrimónio, e com filhos do primeiro casamento, eram geralmente enterradas no túmulo de família erguido pelo primeiro marido ali sepultado. O mesmo não se verifica após a morte do cônjuge masculino de segundo casamento, que geralmente era sepultado no túmulo da família paterna ou em túmulo individual. Na hipótese de uma segunda união conjugal resultar em filhos comuns, a responsabilidade de decidir pelo enterramento do pai e padrasto no túmulo de família, herdado pela mãe na primeira união conjugal, caberia geralmente aos filhos mais velhos. Quando se tratava de indivíduos solteiros, eram sepultados em túmulos individuais ou se integravam ao jazigo de sua família de origem.

Com efeito, todo esse argumento, que aponta para o desejo de distinção e posse material, a reproduzir e conservar a memória familiar, poderia ser também confirmado através de outra importante variante ou representação do túmulo, isto é, da possível analogia entre a casa e o jazigo. (Freyre, 1951: 141-142; Ariès, 1969: 141-142, Catroga, 1999: 89). Nos cemitérios, distantes de suas casas e igrejas, de suas paróquias, a céu aberto, os mortos encontrariam abrigos nos túmulos. Por isso, muitos deles reproduziram cenários de igrejas e de capelas, em escalas reduzidas, enquanto que outros, com morfologias laicizadas, assemelhavam-se às residências de seus proprietários. Mas àquela altura não se tratava apenas de assegurar ao morto um lugar no céu, mas garantir também um lugar na terra, sob a protecção de uma coberta, aos cuidados da família, para o proteger das intempéries, e também resguardar a imagem de conservação do corpo. Nos túmulos



se acumulavam cadáveres, um ao lado do outro e não sobrepostos, preservando parte de sua individualidade, mas sempre a evocar lembranças comuns, memórias genealógicas, pois passaram eles a ser também habitações familiares.

Se considerada dessa perspectiva, cada túmulo representava uma grande família que a morte mantinha unida. Desse modo, a casa e o túmulo cumpriam praticamente funções análogas, podendo ser interpretados como lugares em que se reproduziam e se perpetuavam os grupos familiares através de sucessivas gerações, assegurando-lhes a transmissão de um sobrenome, de bens materiais e imateriais, relações de poder, de autoridade e de hierarquia. Enquanto que a casa poderia ser vista como *locus* de socialização da família, sendo, em alguns casos, capaz de reunir ao longo do tempo sucessivas gerações, integrando-as por meio de campos rituais diversos (nascimentos, batizados, primeira comunhão, formaturas, casamentos, aniversários, mortes, velórios, participação da família na elaboração do luto, etc.), o túmulo, por sua vez, reproduzia no plano imagético o desejo de reunificar e perpetuar diferentes momentos de expressões de sentimentos e, com isso, fortalecer através de sua dimensão simbólica o pacto de continuidade dos laços de parentesco entre os seus membros. Visto desse ângulo, e a partir das bases sobre as quais se estruturavam as relações familiares, a morte do pai poderia também representar uma fractura económica determinante na organização social do grupo familiar, interferindo igualmente no plano afectivo das relações domésticas. Quando isso ocorria, acarretava efeitos variados, podendo desencadear o processo de dissolução da família patriarcal, seja por meio de desavenças na partilha económica dos bens, seja por meio de divergências na escolha de interesses e valores a serem seguidos. Mas, se por um lado a morte do pai era sempre uma ameaça, pois representava, em certa medida, a desarticulação económica do grupo, interferindo inclusive na redefinição de novos papéis entre os seus membros, por outro lado, era no túmulo onde se buscava corporificar, como espaço da presença do morto, a reintegração de laços familiares e a neutralização de eventuais conflitos entre seus membros, uma vez que a casa já não mais conseguia cumprir tal papel. Essa fractura, de certo modo, também poderia precipitar a recomposição de novos vínculos de parentesco, com o casamento dos filhos, que a depender da importância ou riqueza de um dos cônjuges envolvidos na relação, poderia converter-se em novo segmento e, como tal, a necessidade de reconhecimento e de prestígio social através de um novo patronímico e da construção de um novo túmulo.

Várias são as semelhanças entre as sumptuosas casas senhoriais nas fazendas de café do Vale do Paraíba do Sul – algumas destruídas, outras actualmente sob domínio de estranhos – e os jazigos não menos opulentos de seus respectivos proprietários, muitos deles resistindo à ação do tempo, o que se pode comprovar ainda hoje nos cemitérios do Rio, especialmente no Catumbi e, na capital paulista,

no Cemitério da Consolação. Neste último cemitério, já em outro contexto económico, um exemplo significativo do que se busca enunciar é o túmulo do proprietário de fazendas cafeeiras, importador e empresário, o "Conde Alexandre Siciliano e de seus descendentes", em mármore branco, de autoria do escultor Amadeu Zani, em 1927. Trata-se de uma reinterpretação de capela em estilo assírio-babilónico, encimada por figura alegórica no pórtico e vários detalhes leoninos, inclusive a presença de dois grandes leões que guardam a entrada principal do mausoléu, símbolo de vigilância, muito frequente nas casas senhoriais. Mas o que interessa destacar é a afinidade do túmulo com a residência do referido conde, projectada, em 1896, pelo arquitecto Ramos de Azevedo, na Avenida Paulista. Talvez, o detalhe mais peculiar seja a transposição do universo doméstico para o espaço mortuário, como a presença de uma cadeira que o conde costumava utilizar no seu quotidiano, com talha de sua heráldica no espaldar, bem como outros objectos decorativos.

Da Avenida Paulista já quase nada resta da época de seu apogeu económico, quando predominavam as vivendas da burguesia afortunada cujo capital acumulado com o café era investido na produção industrial. A maioria de suas residências converteu-se em vistosos edifícios empresariais, enquanto que boa parte dos jazigos pertencentes aos antigos proprietários das velhas casas ainda continua como vivo testemunho

de memórias familiares. A casa do Conde Francisco Matarazzo e de sua família, um dos ícones da indústria brasileira, construída em meio a uma área de aproximadamente doze mil metros quadrados, projectada pelos arquitectos italianos Giulio Saltini e Luigi Mancini, com o brasão gravado em destaque no frontão principal da residência, actualmente abrigando o terreno um enorme estacionamento, foi demolida na década de 1980. Paradoxalmente, se o terreno dessa emblemática vivenda de família que foi endinheirada no passado se converteu temporariamente em garagem para carros, enquanto os herdeiros especulam sua venda,



o mausoléu da família, no Cemitério da Consolação, sugere o desejo de seu antepassado fundador, ou seja, eternizar sua linhagem. Ademais, a narrativa mítica de imigrante italiano bem sucedido, com título nobiliárquico extensivo a cada um dos seus filhos varões, coaduna-se perfeitamente com o partido arquitectónico que orientou a construção do faraónico mausoléu, erigido em 1925, com peças em bronze de autoria do escultor genovês Luigi Brizzolara, e que até hoje assinala a pretensão do poderoso chefe de família em reunificar e proteger o núcleo formado por seu nome, esposa e filhos, além de sua genitora. Com enorme cripta, galerias laterais e capela no nível da rua, a construção de volume compacto ocupa uma área de mais de cento e cinquenta metros quadrados em mármore genovês, da oficina L. Brizzolara, transportado de navio e montado no local. Destaca-se dos demais pela exagerada escala cujo ponto mais elevado ultrapassa os quinze metros do solo, onde se descortina o brasão da família.

Embora essa lógica de sepultamento tivesse como função precípua cultivar a memória dos antepassados, quase sempre conjugada a outros interesses do grupo, permitia também aos familiares vivos se distinguirem socialmente a partir do *habitat* póstumo de seus parentes. Não se pode esquecer que a morte no mundo burguês, além de sua dimensão dramática, é também transmissão de um património e de uma herança, quando não material, simbólica. Por essa razão, o túmulo de família configurava não apenas o desejo de continuidade e perpetuação dos laços familiares, mas igualmente os signos de classe, por meio de sua arquitectura, na maioria das vezes sumptuosa, marcando, assim, a posição social do morto e de seus descendentes.



Toda essa empreitada para eternizar a família surtia importante eficácia no plano intersubjetivo de recomposição das relações familiares, pois os túmulos possibilitavam aos parentes do morto, a depender de interesses particulares, se reconhecerem entre si através de uma memória genealógica comum, ao mesmo tempo em que permitiam reconstituir e actualizar entre eles laços identitários, conforme fosse o caso. Mesmo levando-se em consideração a descontinuidade de sepultamentos entre gerações, alguns desses jazigos, actualmente em precário estado de conservação, continuam ainda hoje, pelo menos no plano simbólico, a representar a perenidade desse último lugar através do qual algumas famílias se permitem disfarçar os efeitos da decadência económica, uma vez que os seus bens materiais, incluindo as velhas residências não suportaram as dinâmicas urbanas de transformação.

Conquanto a analogia entre cemitério e familistério fosse bem mais evidente durante toda a segunda metade do século XIX, apesar disso, já se podia observar nos últimos decénios desse mesmo século algumas das primeiras manifestações de individualidade, através da renúncia pessoal a se integrar ao grupo de filiação, prática que se tornaria ainda mais frequente nos primeiros anos do século XX. Assim, alguns túmulos sumptuosos, ornados de representações alegóricas, seriam construídos especialmente para abrigar e eternizar uma única pessoa, avivando-lhe a presença. Cada vez mais, o que se vai notar a partir daí é que já não é mais a família que se tornava imperecível, tão pouco o sobrenome, porém, o indivíduo.

À flor da pedra

"J'écris, je ne veux pas mourir"
Georges Bataille

"Écrire, c'est se souvenir. Mais lire, c'est aussi se souvenir"
François Mauriac

"Souvenir, souvenir, que me veux-tu?"
Paul Verlaine

Se o modelo de enterramento da família burguesa conheceu o apogeu durante a segunda metade do século XIX, através da "panteonização", isto é, da homenagem e glorificação de seus membros, por outro lado, foi nos primeiros decénios do século XX que surgiu o culto ao indivíduo e sua contrapartida narcisista: os primeiros túmulos desvinculados de genealogias familiares.



É em torno do indivíduo, que ora se complementa, ora se separa do núcleo familiar, que outras possíveis lógicas de sepultamento seriam ordenadas, determinando a configuração arquitectónica dos novos túmulos, assim como o campo das representações através do qual se exprimiam as aspirações e atitudes dos vivos em relação aos mortos. Não que a família tenha desaparecido nesse novo modelo de enterramento, pois o individualismo burguês, nessa época, emerge em sua singularidade a partir dos laços afectivos que mantém com o seu grupo familiar. Mas, além disso, ao seu redor começavam

também a se criar expectativas e obrigações recíprocas, gerando relações baseadas tanto no princípio de pertencimento quanto de diferenças, o que, em algumas situações, obrigava o indivíduo a redefinir papéis sociais que hierarquicamente deveria ocupar no contexto doméstico e, de forma correlata, na esfera pública. Tais atribuições sociais podiam ser visualizadas nos túmulos através das representações mais particularizadas e que abrangiam tanto aspectos ligados à vida em família, como a do "amor conjugal", do "amor materno e filial", do respeito pelo legado material e imaterial de um parente longo, quanto aos aspectos relacionados ao próprio indivíduo: o enaltecimento de virtudes pessoais, da promoção de valores adquiridos pelo trabalho, da competência profissional, etc.

O que se observa a partir dos primeiros decénios do século XX é um progressivo distanciamento do modelo anterior, calcado essencialmente no reconhecimento de laços consanguíneos por meio da procriação, na importância patronímica, como elemento diferenciador e de prestígio social, e no interesse corporativo de perpetuar vínculos parentais. Ainda em relação à noção de família anteriormente descrita, vários são os autores que sublinham a importância do carácter autoritário determinante nas relações familiares, centradas no poder de um chefe, o que não só inibia mas, muitas vezes, impedia que se concretizassem laços afectivos e emocionais entre os seus membros, refletindo-se inclusive na opção pela escolha dos jazigo-capelas, equivalentes simbólicos das casas, que dado a natureza de suas



morfologias austeras, mascaravam expressões de afecto particularizadas, o que nos túmulos individuais seriam exacerbadas. É também comum se associar a esse modelo tradicional de família o ideal de matrimónio subordinado aos interesses económicos e de reprodução social do grupo, ao invés da união conjugal por motivação afectiva que começava a se impor entre os indivíduos e que, pouco a pouco, converter-se-ia em padrão recorrente.

Enquanto que nos modelos mais convencionais do túmulo de família, aqui já assinalados, deveriam ser evitadas possíveis marcas valorativas de seus membros, singularidades que eventualmente pudessem conflictuar entre si ou até mesmo atrair e dirigir as atenções do espectador para um único componente do grupo de filiação – pois em princípio todos eles deveriam receber tratamento posicional –, no túmulo construído para um único indivíduo ou casal, sobressaía o desejo de valorizar e enaltecer determinados atributos da pessoa do morto, ocultando outros indesejáveis. O que mais parecia importar era o desejo de auto-expressão subjetiva, de auto-reconhecimento ou reconhecimento de um outrem como sujeito singular. Em algumas situações, o morto poderia ser representado como sujeito autónomo, cujo grau de independência não necessitava ser partilhado nem dividido, sob pena de perder suas próprias características.

Paulatinamente, neste novo contexto, a família vai se rendendo diante da individualidade de seus membros. A depender de cada situação em particular, começa-se a deslocar o interesse das relações de parentesco para o das relações intersubjetivas – aspecto que se reflete ainda mais nas novas formas de enterramento nos cemitérios parques e nos cemitérios verticais.

Há casos em que os túmulos reflectem expressamente o desejo de alguém que pretende depois da morte ser lembrado através de suas ações e realizações, aspirando ser, posteriormente, convertido em síntese edificadora, de memória e de





reconhecimento colectivo. Nesse género de epitáfio autobiográfico é comum atribuir-se ao indivíduo qualidade de pessoa, o que pressupõe sua construção a partir de uma dimensão sócio-cultural particular e, portanto, vinculada a um sistema simbólico e de representações também específico – representações cujos dispositivos rituais muitas vezes costumam conferir a essa noção tanto atributos de identidade quanto valorativos. Nos cemitérios ocidentais, à pessoa do morto se costuma adicionar

epítetos diversos, sendo invocados entre outros aspectos, aqueles de foro mais íntimo, e também a capacidade de ser moral e civil. É por isso que, repetidas vezes, no léxico tumular são ressaltadas qualidades como: pessoa de "mérito", "digna", "honesta", "caridosa", "espiritual", "benfeitora", "honrada", "íntegra", "fraternal", "justa", "trabalhadora", etc.

Vários são os exemplos nos cemitérios aqui referidos em que os méritos pessoais são evocados, sobretudo aqueles advindos do esforço pelo trabalho, sendo igualmente acompanhados de alegorias representativas da pessoa do falecido. Talvez, um dos modelos mais significativos da ideologia de valorização do trabalho seja o túmulo erigido no cemitério do Araçá, em São Paulo, pelo próspero comerciante de cereais Antonio Lerario.

Como muitos outros imigrantes de origem italiana, Antonio chegou à cidade de São Paulo para tentar a vida. O túmulo erigido por ele, em granito escuro, sobre o qual placas de bronze em alto relevo narram sua trajetória, destaca como principal conteúdo de sua mitologia funerária a ascensão social através do trabalho incansável e penoso. Suas raízes campesinas, dominadas pela paisagem rural, ainda na Itália, são representadas por cenas de semeadura, cultivo e colheita de trigo, servindo como *leitmotiv* para as três primeiras placas que vedam os locais de enterramento, situados na base do túmulo.

Em posição de destaque, as demais placas compõem outra sequência narrativa na qual se evidencia a construção mítica do herói, concebida por méritos pessoais. Na primeira, a cena evoca a partida. Ao que tudo indica, em busca de maiores oportunidades, Antonio decide ganhar a vida em outro continente. O rosto voltado



para trás, com um guarda-chuva no braço esquerdo e a mão direita acenando para o pai e a mãe que retribuem com o mesmo gesto ao filho que parte. Na próxima cena, já no navio que o leva ao Brasil, o jovem apoia os braços sobre o guarda-corpo da embarcação, segurando com as duas mãos a cabeça num gesto contemplativo, olha vagamente no espaço. Na alegoria seguinte, na capital paulista, Antonio inicia nas ruas sua nova vida como jornalista. Na mão, o jornal levantado é oferecido a dois senhores devidamente caracterizados como da elite local bem sucedida, à qual o próprio imigrante logo se integrará. A alegoria final é representada pela figura de Antonio, homem maduro, afortunado comerciante, com evidentes sinais da burguesia ascendente, em meio a dois trabalhadores que carregam na cabeça sacas de cereais. Ao fundo da cena as sacas empilhadas sugerem a base da riqueza, resultado das virtudes de seu trabalho, legado que provavelmente pretendia deixar como exemplo aos descendentes que mais tarde se incorporariam ao túmulo comum.

É interessante ressaltar que a mesma ênfase não se verifica em exemplos análogos de imigrantes igualmente bem sucedidos, que preferiram construir suas mitologias funerárias calcadas menos no esforço e conquista pelo trabalho penoso – velho apanágio da burguesia – do que na legitimação de um *ethos* aristocrático, como fez o Conde Matarazzo, seguido por outros quadros da burguesia oriunda do comércio e da indústria paulista

A alegoria ao trabalho e à fortuna reaparece em alguns túmulos também de forma mais genérica ou difusa, servindo como elemento decorativo, sobretudo na Consolação, em São Paulo, e no São João Batista, no Rio de Janeiro, muitas vezes, na forma de signos alusivos ao comércio e à indústria (máquinas de tecelagem, equipamentos industriais, bigornas, peças de montagem, produtos de consumos, etc.), outras vezes, referentes à produção agrícola e a pecuária (café, cacau, borracha, cana de açúcar, animais de corte, etc.), a depender das actividades laborais do



proprietário do túmulo. A alusão ao trabalho é também valorizada como qualidade humanitária da pessoa do falecido, especialmente quando se trata dos túmulos de médicos, advogados, engenheiros, bem como de outras actividades profissionais liberais menos reconhecidas.

O mesmo se poderia dizer em relação aos túmulos de figuras ligadas ao mundo das artes plásticas, cénicas, da música e da literatura. Ainda no mesmo patamar, poder-se-ia incluir aqueles que desempenhavam actividades de notório reconhecimento público ou simplesmente, "mortos ilustres", como por exemplo: políticos, militares, governantes, chefes de estado, etc.

A exaltação dos "grandes vultos", geralmente realizada através da representação épica, adquire grandiosidade em alguns cemitérios, já que uma das funções da imaginação histórica é edificar mitos e, portanto, promover o culto cívico ou patriótico. Esse género de túmulo-monumento cumpria também seu papel civilizador, posto a serviço ideológico da construção do Estado-nação brasileiro, no final do século XIX, e nos anos subsequentes, reforçando o sentimento coletivo de pertencimento cívico na construção de uma identidade e memória nacionais (Nora, 1984: 195-225). Quando se tratava de heróis, mortos a serviço da pátria, as representações dos túmulos deveriam fazer alusão aos signos de força, grandeza, glória, honra, virilidade e outros atributos do género. Tanto maior fossem a sua bravura e o sacrifício pela pátria, mais reconhecimento e importância adquiriam a pessoa do morto, sendo promovida à nobre categoria de mártir nacional. A forma de homenagem que lhe era reservada no monumento poderia variar entre o cívico e o patriótico, dependendo da grandeza de suas ações, o que certamente resultaria num monumento individual, quando se tratava de um destemido personagem, ou coletivo, quando inserido em um determinado grupo a serviço da pátria.

Mas, se as mortes dos heróis eram vistas como nobres e grandiosas, raramente acidentais, pois a coragem e a previsibilidade do perigo faziam parte da própria condição mítica do sacrifício heróico, a morte das pessoas comuns não despertava o mesmo sentimento. Não mais a "bela morte", mas a "boa morte" por causas "naturais", sem dor nem sacrifícios, modelo ideal disseminado



por todo o século XVIII. A forma e as circunstâncias em que uma pessoa comum deixava o mundo dos vivos assumiam um papel determinante na compreensão, no significado e sentido que os mais próximos costumavam exprimir em relação à pessoa do morto, refletindo em particular na escolha da forma tumular.

A depender da situação, o que se observa é a preferência pela construção de túmulo individual, de pequena proporção, como testemunho afectivo da família ao membro desaparecido, podendo assumir características diferenciadas quando se tratava de morte esperada, em que o túmulo e suas representações estatúárias geralmente adquiriam uma dimensão de recompensa subjetiva pelo legado material e imaterial deixado pelo morto. Mas o que dizer quando a morte sobrevinha em circunstância inesperada, considerada desastrosa? Nestes casos, as representações tumulares são mais propensas à dramatização. Muito frequente nos cemitérios são os túmulos construídos para as mães cuja morte súbita deixara órfãos filhos ainda pequenos. A representação da figura materna, cercada pelos filhos, geralmente reproduz cenas do convívio doméstico. Tratando-se do esposo e pai, morto também em circunstâncias inesperadas, é figurado em busto ou placa em alto relevo, a que se atribui sentido épico, muito comum durante todo o século XIX. Em outras situações, o busto masculino vem acompanhado de representação tridimensional da viúva, algumas vezes, cercada pelos filhos, em gesto de reverência à figura do marido e do pai falecido. Desejando-se imprimir maior dramaticidade à perda, omite-se a figura masculina, dando-se destaque a imagem feminina pranteadora.

As alegorias também costumam refletir lugares de género, isto é, as esferas socialmente atribuídas ao masculino e ao feminino, conferida às mulheres uma identidade ligada à maternidade e às actividades domésticas enquanto que aos homens estaria associada à competência na vida pública e empresarial. A partir dos primeiros decénios do século XX, começam a surgir, de forma regular e com destaque no conjunto estatúário, representações masculinas tridimensionais geralmente associadas ao trabalho. Quando vinculadas a situações ou a cenas da vida privada, geralmente se limitam a invocar algum tipo de legado moral ou espiritual, como nas representações em que aparece a figura do avô com o neto, referência cronológica e valorativa de conhecimentos morais transmitidos.

O tributo ao "amor conjugal" é outro tema frequente nas alegorias tumulares. No amplo quadro de representações é comum ver-se a figura de matronas, encobertas com véus ou mantilhas, cujas expressões faciais podem variar entre o pranto e o desconsolo explícitos e o recolhimento introspectivo e sereno do luto. A expressão do personagem pode ser alterada conforme o sentimento que o proprietário do túmulo gostaria que fosse transmitido como mensagem: ora é a figura feminina que se estende ou se debruça inconsolável sobre o túmulo do marido, ora situações nas quais prevalecem sentimentos difusos que vão da melancolia ao êxtase.

Cada um a seu modo, os túmulos individuais buscam reconstituir por meio de representações traços ou elementos que possam identificar o morto como único e insubstituível, restituindo no plano imagético tanto os momentos ou cenas importantes da vida, quanto as circunstâncias sinistras em que a pessoa foi subtraída do convívio dos seus. Devido à diversidade e riqueza com que se apresentam seria impossível reagrupar todos os tipos e categorias de representação encontrada nos cemitérios aqui referidos. Dentre elas, todavia, chamam a atenção em especial aquelas que expressam situações em que a morte surpreende pela violência. Nesses casos, diferentes valores são evocados como atributos positivos da pessoa do morto, podendo incidir sobre a honra, a idade, a coragem, a sensibilidade, a convergir de forma positiva para a construção individual da mitologia funerária.

Como a morte acidental ou provocada, a morte de jovens e crianças é também inadmissível para a maioria das sociedades ocidentais de tradição cristã, em muitos casos sendo-lhes reservados túmulos à parte que não os das respectivas famílias. Quando se tratava de recém-nascidos, o acontecimento era com frequência inserido no plano da crença dos "anjinhos", que é possível encontrar suas raízes no catolicismo popular. De acordo com esse tipo de representação, a alma infantil, dado o seu estado de "inocência originária", ascendia mais facilmente à imortalidade, sendo associada à figura dos anjos, tal como aparece na maioria das alegorias funerárias. Em alguns cemitérios aqui referidos, ainda hoje se observa em determinadas quadras maior concentração de túmulos reservados às crianças, povoados de representações de meninos com asas (os *putti*), os pequenos querubins e serafins, espaços provavelmente previstos em seus projectos iniciais para enterramento de crianças e recém-nascidos – local chamado de *Cripti di Bambini* nos cemitérios italianos.

Quando a morte sobrevinha na primeira infância, as representações infantis passavam a ser outras, pois as crianças já possuíam uma identidade própria, sendo vistas como pessoas singulares: além de um nome, um direito reconhecido, um lugar ou papel determinado no lar, uma idade cronológica e algumas funções específicas na vida familiar. Em muitos casos, também não deveriam integrar o túmulo de família, sendo sepultadas em jazigos individuais, especialmente concebidos para eternizar sua presença na terra com um merecido destaque. As representações também variavam em função das circunstâncias da morte e grau de afecto familiar. Em lugar de anjos o que se vê são representações de crianças destacando suas singularidades de pessoa, retratadas tanto de forma realista quanto metaforizada por meio de alegorias: ora em suas actividades escolares, ou brincando, ou acompanhadas dos irmãos, sendo levadas pelos anjos, etc.

Já em relação aos adolescentes ou àqueles que morreram ainda jovens, o tratamento simbólico, quando representados sob formas escultóricas, muda completamente. Isto porque os jovens, de alguma forma, já integravam o mundo dos adultos, com identidades sexuais definidas, inclusive aptos à procriação. Além disso, suas funções e atribuições tornavam-se mais específicas no âmbito da família e das relações sociais mais amplas, frustrando com a morte expectativas futuras. Em alguns casos, integravam os jazigos de família, outras vezes, a depender das circunstâncias da morte, eram-lhes erigidos túmulos individuais com o intuito de cultivar e preservar uma mitologia funerária pessoal.



No final da primeira metade do século XX, as construções tumulares, pouco a pouco, deixaram de constituir prioridades de investimento relacionadas à distinção social de algumas famílias, à identificação e transmissão de um patronímico comum, à actualização de laços identitários e do culto à memória. Do mesmo modo o túmulo individual também passou a comportar outras expectativas e interesses, subtraindo à pessoa do morto referências alegóricas.

Uma das tendências foi tornar os túmulos mais versáteis, funcionais e menos decorativos, com capacidade de renovação nos locais de enterramento, já que suas morfologias também deveriam se nortear por princípios racionais, adequados então às pequenas dimensões dos lotes ainda disponíveis que, a depender do cemitério, poderiam ser vítimas da especulação, atingindo altos valores. As novas construções passaram a ocupar toda a extensão do terreno, com proporções que permitem apenas abrigar um determinado número de sepultamentos, sendo substituídos à medida

das novas necessidades de inumação de seus proprietários, e com isso refletindo as novas dinâmicas de composições familiares. Antigos túmulos foram refeitos para atender às necessidades práticas de seus herdeiros ou de novos proprietários.

Simultaneamente ao crescimento demográfico das cidades e da expansão da economia mortuária, emergiram outros espaços de enterramento alternativos, com concepções arquitectónicas e paisagísticas inteiramente diferenciadas. A nova tendência é de que nenhuma alegórica alusiva à conservação do corpo do morto deve se tornar elemento constitutivo da paisagem cemiterial. Nas versões dos cemitérios parque ou jardim, predominam as campas, com aberturas horizontais, na altura do solo, na dimensão exata do corpo humano, comportando de uma a três inumações em lages sobrepostas. O exterior é recoberto por gramado, com uma discreta sinalização no local de inumação. O mesmo princípio se aplica aos cemitérios verticais, em que os lóculos se distribuem pelos andares, alocando os mortos de uma mesma família pelos corredores dos diferente pavimentos. Mas tanto em um quanto no outro caso, a lógica acumulativa de enterramentos, e também de presença, como nos antigos túmulos de família, desaparecem completamente.

Já a cremação, que vem ganhando adeptos nos últimos anos, parece impor mais novos desafios em relação ao tratamento dispensado ao morto e suas formas de recordá-lo. É possível conservar a lembrança de alguém sem a memória de objectos que o evoquem? Muito prontamente poder-se-ia contestar que o verdadeiro túmulo está muito mais presente na memória dos vivos, ou no cemitério dos vivos, a ser cultivado no interior de cada indivíduo, do que na representação alegórica dos restos mortais de alguém.

Há várias forma de recordar. Um álbum de fotos, um eventual objecto de estimação herdado, um *souvenir* de viagem, uma determinada música, um livro, um aroma não seriam capazes também de evocar a lembrança da pessoa desaparecida e, ao seu modo, render-lhe homenagem? Mas para isso necessitamos de alguém que nos recorde, e por certo aí reside um dos fantasmas de quem está vivo: o medo de ser esquecido depois de morto.

Quando os antigos cemitérios não se renovam, tendem cada vez mais a se tornar sítios arqueológicos, atractivos de curiosidade museológica, lugar de memórias residuais, o que já algum tempo atrás metaforizava Marcel Proust ao comparar um livro a um grande cemitério, no qual sobre a maior parte de seus túmulos não se pode mais ler os nomes apagados. Talvez por isso, para muitos, a descontinuidade na cadeia geracional e os esquecimentos daí decorrentes representem ainda hoje uma constante ameaça, como a situação vivida por uma senhora, já bastante idosa, que no São João Batista, no Rio de Janeiro, costuma dedicar horas semanais a cuidar do túmulo de seu único filho, morto na juventude. Entretanto, lastima que não lhe restando muitos dias de vida, nem qualquer parente, pois todos já haviam

falecido, o nome do filho pouco a pouco perderá os contornos na pequena lápide a qual, sem nervura, como numa grande mancha impalpável, não tardará a ganhar toda a superfície lisa da pedra até desaparecer por completo, juntando-se a este outros nomes apagados.

Mas independentemente das imagens que suscita e dos meios que os vivos mobilizam para superá-la, a morte é sempre uma ruptura radical, por isso ainda hoje continua sendo objecto de uma série de atitudes ritualizadas, senão coletivas, individualizadas, mesmo que as morfologias tumulares, as dinâmicas sociais e seus sistemas de representação em nada mais se assemelhem às dos antigos cemitérios, que buscavam eternizar, por meio da pedra os elos intersubjetivos que ela foi capaz de desagregar.

Bibliografia

- ARAÚJO, A. C.** (1997). *A Morte em Lisboa. Atitudes e representações (1700-1830)*. Lisboa: Editorial Notícias.
- ARIÈS, P.** 1975 *Essais sur l'histoire de la mort em Occident*. Paris: Seuil.
- ARIÈS, P.** (1977). *L'homme devant la mort*. Paris: Seuil.
- BORGES, M. E.** 2002 *Arte Funerária no Brasil (1890-1930: Ofício de marmorista italianos em Ribeirão Preto*. Belo Horizonte: Editora C/arte.
- BURGUIÈRE, A.** (1991). "La mémoire familiale du Bourgeois Gentilhomme": Généalogies domestiques en France aux XVIIe. et XVIIIe. siècles" *Annales ESC*, nº4, (Jul.-Ag.): 771-8.
- BRONFEN, E.** (1975). *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press.
- BROWN, J. G.** (1994). *Soul in the Stone: cemetery art from America's heartland*. Kansas: University Press of Kansas.
- CABRAL, J. de P.** (1991). "A família burguesa do Porto: A gestão das sepulturas" in *Os Contextos da Antropologia*. Lisboa, Difel.
- CATROGA, F.** (1999). *O Céu da Memória: cemitério romântico e memória*. Coimbra: Minerva.
- CHAPMAN, R.; KINNES, I.; RANDSBORG, K.** (1981). *The Archaeology of Death*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CHARBOT, A.** (1988). *Érotique du cimetière*. Paris: Henri Veyrier (Coll. Les plumes du Temps).
- CLARK, D., org.** (1993). *The Sociology of Death: Theory, culture, practice*. Oxford: Blackwell.

- COATES, C. M. (1987). "Monuments and memories: The evolution of British Columbian Cemeteries 1850-1950." *Bulletin d'Histoire de la culture matérielle*, n. 25, pp. 11-19.
- COLVIN, H. (1990) *Architecture and the After-life*. New Haven – Londres: Yale University Press.
- CURL, J. S. (1980). *A Celebration of Death: An introduction to some of the buildings, monuments and settings of funerary architecture in the Western European tradition*. Londres: Constable.
- DÉCHAUX, J-H. (1997). *Le souvenir des morts. Essai sur le lien de filiation*. Paris: PUF.
- DÉCHAUX, J-H.; HANUS, M.; JÉSU, F., orgs. (1998). *Les Familles face à la mort. Entre privatisation et resocialisation de la mort*. Paris: L'Esprit du Temps.
- DETHLEFSEN, E. S. (1881). "The cemetery and culture change archaeological focus and ethnographic perspective", in Goud, Richard, Schieffer, Michael B. (orgs.). *Modern material culture: The Archeology of Us*. Nova Iorque: Academic Press: 137-59.
- ETLIN, R. A. (1984). *The Architecture of Death*. Massachusetts – Londres: The Massachusetts Institute of Technology.
- FARRELL, J. J. (1980). *Investing the American Way of Death: 1830-1920*. Filadélfia: Temple University Press.
- FEIJÓ, R., MARTINS, H. e J. PINA CABRAL (orgs.) (1985). *A Morte no Portugal Contemporâneo. Aproximações sociológicas, literárias e históricas*. Lisboa: Querco.
- FLORES, M. F. (1993). *Cemitérios de Lisboa: entre o real e o imaginário*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- FREYRE, G. (1951). *Sobrados e Mucambos*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- GITTINGS, C. (1988). *Death, Burial and Individual in Early Modern England*. Londres: Routledge.
- GOODWIN, S.; BRONFEN, E., orgs. (1993). *Death and Representation*, Baltimore: Johns Hopkins University.
- HABENSTEIN, R. W.; LAMERS, W. M. (1962). *The History of American Funeral Directing*. Milwaukee: Bulfin.
- HALLAN, E.; HOCKEY, J.; HOWART, G. (1999). *Beyond the Body: Death and social identity*. Londres: Routledge.
- HERTZ, R. [1980 (1928)]. "Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort ", in *Sociologie Religieuse et Folklore*. Paris: PUF.
- HINTERMEYER, P. (1981). *Politiques de la Mort*, Paris: Payot.
- HUMPHREYS, S. C.; KING, H., orgs. (1981). *Celebrations of death: The anthropology and archeological of death*. Nova Iorque: Academic Press.
- HUNTINGDON, R. METCALF, P. (1979). *Celebrations of Death: the anthropology of mortuary ritual*. Cambridge: Cambridge University Press.

- KASTENBAUM, R.;** **KASTENBAUM, B.** (1989). *Encyclopedia of Death*, Phoenix, Arizona: Oryx Press.
- KEISTER, D.** (1997). *Going out in Style: The architecture of eternity*. Nova Iorque: Facts on File.
- LIMA, T. A.** (1994). "De morcegos e caveiras a cruzeiros e livros: a representação da morte nos cemitérios cariocas do século XIX (estudo de identidade e mobilidade social)", in *Anais do Museu Paulista*, Nova Série, V. 2. São Paulo: USP.
- LLEWELLYN, N.** (1992). *The Art of Death: Visual Culture in the English Death Ritual, 1500-1800*. Londres: Victoria and Albert Museum.
- MACHADO, C. A.** (1999). *Cuidar dos Mortos*. Sintra: Instituto de Sintra.
- MARTINS, J. de S., org.** (1983). *A Morte e os Mortos na Sociedade Brasileira*. São Paulo: Hucitec.
- NORA, P.** (1984). *Les lieux de mémoire. I. La république*. Paris: Gallimard.
- RAGON, M.** (1981). *L'espace de la mort. Essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraires*. Paris: Albin Michel.
- REIS, J. J.** (1999). *A Morte é uma Festa. Ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Cia das Letras.
- RODRIGUES, C.** (2005). *Nas Fronteiras do Além: A secularização da morte no Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional.
- SLOANE, D. C.** (1991). *The Last Great Necessity: Cemeteries in American history*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- TODD, J.** (1993). *Gender, Art and Death*. Nova Iorque: Continuum.
- THOMAS, L-V.** (1976). *Anthropologie de la Mort*. Paris: Payot.
- THOMAS, L-V.** (1985). *Rites de Mort. Pour la paix des vivants*, Paris: Fayard.
- THOMAS, L-V.** (1978). *Mort et Pouvoir*. Paris: Payot.
- THOMAS, L-V.** (1982). *Le Cadavre*. Paris: Payot.
- THOMAS, L-V.** (1988). *La Mort*. Paris: PUF.
- VALLADARES, C. do P.** (1972). *Arte e Sociedade nos Cemitérios Brasileiros*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura/MEC.
- VOVELLE, M.** (1988). *La mort et l'Occident de 1330 à nos jours*. Paris: Gallimard.
- VOVELLE, M.** (1974). *Mourir autrefois. Attitudes collectives devant la mort aux XVIIe. et XVIIIe. Siècles*. Paris: Gallimard/Julliard.
- VOVELLE, M.** (1983). *La ville des morts: Essai sur l'Imaginaire urbain contemporain d'après les cimetières provençaux*. Paris: Editions du Centre National de La Recherche Scientifique.
- URBAIN, J-D.** (1978). *La société de conservation: étude sémiologiques des cimetières de l'Occident*. Paris: Payot.
- URBAIN, J-D.** (1998). *L'archipel des morts. Le sentiment de la mort et les derives de la mémoire dans les cimetières d'Occident*. Paris: Payot & Rivaux.



OS PERIGOS DA CULTURA-ESPECTÁCULO: TURISMO E IDENTIDADE LOCAL

Xaquín S. Rodríguez Campos

O turismo cultural internacional invade hoje todas as nações do planeta, atraído pelo desejo de contacto com o extenso e diverso património existente. Pensa-se, com alguma frequência, que o turismo é um dos grandes inimigos da conservação do património cultural dos povos, dado que contribui para a homogeneização de estilos de vida e leva as gentes a abandonar os meios de vida tradicionais para se dedicar ao comércio e aos serviços turísticos. Mas hoje podemos considerar que o grande inimigo da preservação dos patrimónios culturais (e das identidades locais) já não é, como aconteceu no passado, o progresso social das populações, mas uma certa aversão política às tradições da cultura popular, proveniente, em parte, do poder político central dos estados modernos e, por outro, das forças económicas do capitalismo industrial.

Poderemos assim continuar a apoiar as ideias que Claude Lévi-Strauss expressa em *Tristes Trópicos*, onde afirmava que os inimigos que desejam a destruição das tradições e os seus patrimónios não são os viajantes que as procuram para se purificar, e se escandalizam com a destruição sobre elas cometida, mas são antes os próprios estados nos quais essas culturas estão integradas, e que sentem por elas "*espanto e repugnância*" (1976:29). Anos mais tarde, num famoso discurso pronunciado na UNESCO, em 1971, Lévi-Strauss referiu-se às quimeras que o mundo ocidental alimenta relativamente à sua suposta capacidade de fácil assimilação de outras culturas, advertindo para os perigos do etnocentrismo e do racismo a essa utopia pode conduzir:

"Convido os meus ouvintes a duvidar com prudência, e com melancolia se o desejarem, da chegada anunciada de um mundo no qual as culturas, tomadas por uma paixão recíproca, aspiram a celebrar-se mutuamente, numa confusão na qual cada uma perderia o atractivo que podia ter para as outras, além da a sua própria razão de existir (Lévi-Strauss, 1984: 15).

Os estados europeus não podem ser considerados uma excepção no que diz respeito às políticas de assimilação das diferenças culturais e distinções identitárias. Basta uma simples observação das frequentes discussões que têm hoje lugar sobre a não aceitação do uso da indumentária islâmica nas instituições educativas francesas ou espanholas para compreender a facilidade com que as identidades europeias se

sentem ameaçadas pela proximidade das identidades "orientais", sobretudo quando estas expressam visões divergentes sobre a condição humana. Porém, quando se sentem ameaçadas, e apesar da sua suposta flexibilidade para gerir diferenças culturais, as sociedades europeias não renunciam ao que consideram ser a sua razão própria de existir.

Alguns estados ocidentais, como o espanhol, mostram ver com desconfiança o que pensam ser uma perturbação aos costumes nacionais causada pela presença invasiva de turistas no interior das suas fronteiras – apesar de, desde os anos sessenta, esse turismo se ter revelado um importante recurso económico. Em geral, podemos afirmar que os Estados europeus modernos viveram num forte isolamento cultural até o último terço do século XX, preservando com orgulho as suas fronteiras, cultivando um grande número de tópicos negativos sobre o carácter nacional das nações vizinhas, sublinhando a cada passo uma superioridade moral própria. Em cada Estado apenas se preservavam como patrimónios culturais os que constituíam representações da unidade cultural da nação-Estado. A reflexão intelectual sobre o carácter nacional espanhol tendia a nunca distinguir entre galegos e catalães, da mesma forma que, no Reino Unido, se preferia não insistir nas diferenças entre escoceses e ingleses.¹

No referido contexto, o turismo, caracterizado como um movimento pendular unilateral de pessoas procedentes dos estados mais ricos para os mais pobres, constituiu uma experiência espontânea que viria a romper o isolamento cultural das nações mais pobres, motivando um encontro, nem sempre isento de tensões, entre várias populações europeias. Numa entrevista recente, um autarca que foi presidente da câmara da cidade espanhola de Benidorm durante os anos sessenta (uma cidade da costa mediterrânea espanhola que mais cedo se abriu aos turistas europeus) lembrava as dificuldades por que passou para convencer Franco a não impedir as turistas estrangeiras de usar biquíni nas praias do concelho. Uma versão actualizada do etnocentrismo espanhol continua patente nos frequentes tópicos populares que denunciam a perturbação cultural sofrida pelas populações da costa mediterrânea com a chegada de europeus que ali residem agora. Hoje, comprova-se que a realidade da integração dos europeus em zonas de Levante e da Andaluzia é muito mais variada, rica, recíproca e dialogante com a população espanhola do que as anteriores crenças populares faziam supôr.

¹ O pensador espanhol Salvador de Madariaga, exilado em Inglaterra nos tempos da ditadura de Franco, não foi uma excepção dessa produção dos caracteres nacionais (espanhóis, franceses, ingleses, etc.) porque, para a mentalidade da época, "*uma nação é sempre um carácter*", uma uniformidade psicológica não questionável (Madariaga, 1973: 94).

O suposto carácter superficial do turista que calcorreia uma nação sem dela nada entender continua a ser uma ideia muito comum, derivada das já referidas tendências isolacionistas e etnocêntricas das nações europeias, provindo de uma época em que estas se encontravam relacionadas por meio do comércio mas não por meio da cultura. As próprias culturas periféricas existentes no interior destes Estados-nação foram votadas ao esquecimento, desprezadas pelo poder político central, que apenas valorizava as danças folclóricas e as gastronomias regionais como manifestação da diferença cultural. A superficialidade da cultura nacional gerada pelo Estado só reconhecia o outro enquanto objecto mercantil, privado de um sentido profundo de cultura.

Hoje, nas nações ocidentais há uma nova cultura dita erudita que promove as identidades colectivas assentes no direito universal à conservação da especificidade cultural dos povos. O direito a conservar a própria cultura é afirmado em conexão com outros direitos da nova cidadania ilustrada, como o direito à protecção ambiental ou o direito ao lazer. Na modernidade recente, o conceito de cultura converte-se assim, não numa utopia romântica, mas num programa pragmático para uma demanda política organizada por parte dos cidadãos, que assim constroem solidariedades comunitárias que se convertem em organizações para reclamar direitos cívicos. Como observa o antropólogo Terence Turner, a diferença cultural afirma-se hoje como uma nova base de legitimidade para o activismo cívico (Turner, 1999: 65). O conceito de cultura é absorvido pelo jogo do poder, servindo para questionar a legitimidade dos sistemas políticos vigentes transformando a cultura em arma de arremesso político dessas cidadanias ilustradas contra as formalidades do sistema. Os povos alcançam, desta forma, o direito a preservar os patrimónios culturais para consolidar, a partir deles, uma leitura própria da história nacional e também uma politização da acção cívica.

A descoberta dos patrimónios culturais periféricos é entendida como algo politicamente perigoso para os Estados nacionais, na medida em que confere legitimidade cultural a movimentos políticos de cidadania. Estas vêm questionar, por um lado, a racionalidade dos sistemas políticos liberais e por outro, os interesses económicos do capitalismo industrial que desejam reduzir a cultura e a paisagem a valores materiais, e transformá-los em carapaças ocas. A questão que devemos então colocar é: como é possível contestar, por dentro, os programas culturais dos sistemas político-partidários, a politização da cidadania e questionar o poder dos Estados centralizados?

A cultura, espectáculo ou compromisso?

Uma característica essencial da cultura pós-moderna consiste na conversão das memórias de dramas vividos pelas sociedades no passado em espectáculos; realidades vividas são assim substituídas pelos seus *simulacros*, como assinalou Jean Baudrillard (1978: 28). Mas quando um facto real é substituído por um modelo cenográfico, não se deslocaliza apenas mas também se desfigura, o que frequentemente significa convertê-lo numa representação convenientemente despolitizada. As economias capitalistas liberais promovem a construção de espectáculos que se destinam a ser vividos apenas nessa condição de "simulacros", sendo paradigmáticos os parques de diversão, sobre os quais Jean Baudrillard (1978) e Marc Augé (1998), entre outros, têm reflectido criticamente.

Transformar uma cultura popular em espectáculo oferecido a grande distância do seu lugar de origem é um meio útil de eliminar a sua capacidade de despertar sentimentos e solidariedades locais, entendidos como perigosos para o poder político. Estes espectáculos são configurados pelas forças do capitalismo de modo a serem vividos como aparências, como ficções cenografadas, despojadas do dramatismo das tensões da vida real, sendo que sob essas aparências se escondem programas de desconfiguração das realidades sociais e políticas sentidas como incómodas.

A colonização cultural de outras nações é um dos objectivos da deslocalização das tradições. É, por isso, um imperativo da investigação sociocultural decifrar o que se oculta sob estas representações das culturas, e explicar por que razão uma determinada representação é passível de ser substituída por outra. Os significados de uma representação encontram-se ancorados no imaginário colectivo, mas este constrói-se organizando conflitos entre representações. Como afirmava Pierre Bourdieu, alteramos o mundo alterando a sua representação, num jogo eterno de contraposição de projectos ou programas imaginários (1991: 128).

Hoje vivemos num mundo globalizado que reconstrói e produz simulações de diversidade cultural por meio de espectáculos folclóricos, muitos deles deslocalizados e desfigurados. Mas, no mesmo passo, outros há que são reconstruídos no seu lugar de origem. O que de atractivo há num espectáculo concebido com intenções de ser objecto de consumo turístico? No contexto da produção de diversidade cultural como espectáculo, a reconstrução da cultura local faz parte de um programa político e social, que desperta sobretudo interesse pelo dinamismo social que origina e não tanto pela diversidade que expressa. Vamos, de forma breve, analisar o caso da atracção turística de dois importantes eventos do calendário da religiosidade popular em Espanha: as procissões de Semana Santa na Andaluzia, e o Caminho de Santiago na Galiza, e compará-los com outros factos propostos pela investigação etnográfica.

As procissões da Semana Santa na Andaluzia são espectáculos em aparência religiosos, de grande interesse para o turismo nacional e internacional; porém, tem sido muito discutida a sua apropriação cultural e o seu significado político no contexto espanhol. Se no passado, até aos anos setenta do século XX, eram claras manifestações de experiência religiosa criada e fomentada pela tradição do "catolicismo nacional" (*nacional catolicismo*) espanhol, transformaram-se no entanto, recentemente, em espectáculos populares que têm o objectivo primordial de evidenciar o "carácter cultural" específico dos andaluzes; povo que, segundo o antropólogo Isidoro Moreno (1990: 272), combina hoje uma religiosidade expressiva com a necessidade política de sublinhar a força das identidades locais, consequência da discussão política existente em Espanha sobre se a Andaluzia pode ou não reclamar o estatuto de "nacionalidade histórica", a par de outras que assim fundamentam a sua autonomia político-administrativa. Através da organização das procissões, os andaluzes demonstram uma rica complexidade cultural, mas deparam-se com o problema da apropriação da espiritualidade tradicional pelo espectáculo. Nos tempos actuais de discussão sobre a identidade das "nacionalidades históricas" do Estado espanhol, a Andaluzia reclama estas procissões como espectáculos da cultura popular que demonstram a existência de um carácter cultural especificamente andaluz tão merecedor desse estatuto como o que as outras nacionalidades periféricas usufruem. A organização deste espectáculo mediático solicita a colaboração popular e institucional de todas as forças da cultura e da política andaluza.

É função da pós-modernidade converter os espectáculos populares (religiosos ou folclóricos) em formas de acatar o compromisso cívico por via de dinâmicas de acção colectiva. Semelhante fenómeno que também se pode observar hoje em dia na Galiza, no Caminho de Santiago. Se este, por sua vez foi originalmente um percurso de experiência religiosa vivida individualmente ou em pequenos grupos locais, hoje está transformado num fenómeno cultural muito mais complexo. Motiva, por exemplo, tanto os elementos da direita como os da esquerda política galega, todos eles interessados na promoção da caminhada que devotos e turistas estrangeiros e espanhóis fazem através da paisagem galega em direcção à cidade de Santiago de Compostela.

A promoção do acto de caminhar a pé, em grupos que podem chegar a ser de dimensão apreciável, percorrendo uma variedade de lugares históricos, é um facto cultural que possui grande relevância social, sobretudo para a população juvenil. É este grupo que tão maioritariamente participa nestas caminhadas, envergando roupas singelas e simulando, com muito de expressão desportiva, a renúncia a qualquer símbolo de distinção e ostentação social. O espectáculo que se promove com esta caminhada não dramatiza uma experiência religiosa (embora não se

possa negar a ocorrência de experiências místico-religiosas individuais), mas antes ritualiza a experiência da negação de todas as formas de ostentação e distinção fomentadas pelo capitalismo. Os signos de riqueza, de poder e de consumo são visivelmente negados durante o Caminho, que se constitui em espectáculo que encena a renúncia individual a toda a forma de privilégio, experiência que também dramatiza a negação dos poderes políticos e económicos que, no imaginário comum, corrompem a sociedade. Esta negação é essencial tanto para uma certa ideologia ortodoxa do catolicismo como para a experiência profana e laica da cultura pós-moderna. Tenta-se superar as contradições ideológicas do passado, promovendo formas de compromisso que procuram resolver os desfazamentos sociais, sobretudo no que respeita à educação familiar dos adolescentes espanhóis.

O Caminho de Santiago não é um espectáculo tão singelo quanto pode parecer, não é uma simples forma de contemplação da paisagem. Também é uma experiência ritual de contacto com a cultura e com a natureza, em frequente contradição com os poderes do Estado. Como espectáculo, simula uma representação apolítica característica da pós-modernidade, que ganha, ano após ano, novos adeptos. É promovido politicamente desde 1993, como o intuito de fomentar o influxo de turismo em direcção à Galiza, mas que promove, simultaneamente, uma experiência ritual vivida como compromisso social por uma parte significativa da população galega e, mais geralmente, espanhola de hoje.

O Caminho não era, em tempos passados, tão popular nem para galegos nem para o resto dos espanhóis, mas popularizou-se muito recentemente, em consequência da sua difusão como espectáculo global. Tornou-se um exemplo vivo do enraizamento local de espectáculos promovidos pela globalização cultural, processo que contribui para revitalizar o significado dos patrimónios locais. Neste caso, uma tradição global é revitalizada como tradição local e parte de um compromisso social cívico que nega as diferenças ideológicas do passado através de uma forma pós-moderna de contracultura. Não negando a experiência religiosa do Caminho, como fazem alguns, para afirmar somente a experiência profana da cultura, tão pouco partilho o ponto de vista dos que o defendem como recuperação da experiência religiosa em tempos de crise espiritual. O Caminho afirma-se como um ritual capaz de integrar ideologias opostas em tempos de conflito identitário.

Os espectáculos são também promovidos de modo a atrair a atenções políticas nacionais ou internacionais. Onde estão os turistas estão também os meios de comunicação, e com estes redobra a preocupação política (nacional ou internacional) para com os lugares idílicos e esquecidos do mundo globalizado. O antropólogo Edward M. Bruner (2001), estudando o fenómeno turístico no Quénia, analisou os espectáculos Masai que são organizados por diferentes movimentos políticos nacionais, segundo diferentes versões criadas por eles mesmos



com o objectivo de propor as suas próprias representações dessa tradição nacional. Cada movimento político organiza o seu espectáculo de modo a atrair o turismo nacional e internacional, sendo que o espectáculo pode ser interpretado como uma representação cultural do projecto político que cada movimento propõe para construir a sua "nação imaginada". O turista prefere, provavelmente, conhecer ao vivo esses espectáculos a inteirar-se do que é o Quénia real, já que eles lhe propõem o contacto como uma sociedade mais próxima dos preconceitos ocidentais sobre África (a "África minha"). Propostas como estas simulam ser espectáculos apolíticos da globalização, mas na realidade são programas culturais destinados também aos turistas nacionais, e pensados para representar a modernização política de uma nova nação.

Podemos afirmar, sem margem para dúvida, que o turismo internacional contribui para profanar a tradição Masai? Oferece-se ao turista queniano um espectáculo étnico que não o satisfaz plenamente, mas que serve internamente como uma forma simbólica do discurso político pós-colonial. O espectáculo apresentado ao turista converte-se assim em património nacional, e através do interesse dos turistas o Quénia dá-se a conhecer como novo objecto de desejo erudito, afirmando uma presença política (e económica) na cena internacional. O espectáculo cultural é utilizado para revitalizar uma memória do passado com o propósito de, assim, gerar um discurso sobre a reorganização política corrente da nação.

Será que esse conhecimento turístico se traduz, em consequência, em alguma forma de solidariedade para com o Quénia? Não o podemos depreender das palavras de Edward Bruner, mas sabemos que nos tempos actuais o conhecimento da cultura do outro pode constituir um património cultural com que se tecem formas efectivas de solidariedade entre os povos. Não fora por isso e o povo Yanomami do Brasil ou a tradição tibetana na China, por exemplo, teriam já provavelmente desaparecido enquanto povos com uma identidade própria, tendo em conta o pouco interesse que os estados brasileiro e chinês lhes dedicaram. O turismo ajuda a fomentar o conhecimento intercultural e a impulsionar formas fluídas de solidariedade entre povos, não previstas nas estratégias de promoção capitalista deste tipo de espectáculos.

Os interesses do mercado do turismo global compatibilizam-se com a preservação da diversidade cultural, inclusivamente com o fomento da cultura dos nacionalismos periféricos. O capitalismo promove a cultura como espectáculo que transforma em evento global sedutor as expressões culturais das populações. Os estados nacionais, por seu lado, aceitam a ideia de que é legítimo promover leituras (reductoras) da tradição cultural dos povos como espectáculo turístico, desde que elas sejam incorporadas no grande retrato nacional. Estas intenções



originam conflitos entre representações culturais, mas motivam nas sociedades locais dinâmicas de recuperação das memórias esquecidas que despertam formas de solidariedade interna. A cultura alimenta no contexto da pós-modernidade novas formas de compromisso social e de reflexão crítica por parte de uma nova cidadania letrada; em suma as culturas locais convertem-se em novos programas letrados para reorganizar social e politicamente a cidadania nacional.

O que é o capitalismo cultural?

Se o chamado "capitalismo cultural" admite incorporar no sistema as tradições culturais na qualidade de espectáculos para consumo turístico, pretende também diminuir a capacidade de resistência cultural que as tradições representam localmente, dado que estas podem representar um perigo os seus interesses nacionais e internacionais. Isso não impede que os espectáculos culturais produzam consequências sociais positivas sobre as sociedades locais, identificadas pela tradição antropológica como efeitos "revitalizadores". É, por isso, uma consequência só moderadamente inesperada o facto que a globalização destes espectáculos consigam ter o poder simbólico de conjugar interesses sociais muito heterogéneos, fazendo participar activamente nos diferentes momentos do processo ritual gente da mais diversa ideologia e com compromissos políticos opostos. Isto demonstra a força de integração que o conceito de cultura possui na pós-modernidade, mas também fala do poder simbólico dos eventos criados pelo capitalismo cultural.

Nos nossos dias, uma certa linha do capitalismo cultural, gera formas poderosas de controle político dos cidadãos. Podemos dizer que procede efectuando "limpezas culturais" das cidades modernas, como podemos constatar em cidades da periferia europeia, várias das quais aspiram hoje a transformar-se em "capitais culturais", como acontece com Barcelona. Casos como Bilbao, Valência ou Santiago de Compostela, em Espanha, tornam evidente o afã dos seus decisores políticos, de par com os agentes imobiliários, em enveredar por essa mesma direcção, procurando atrair a si as forças do capitalismo cultural nacional e internacional (que tem votado a Barcelona o mais importante quinhão da sua disponibilidade económica e financeira; ver Delgado, 2007). Mas também Bilbao e Valência se estão a constituir em paradigmas recentes da modernização cultural urbana em Espanha. Ambas criaram edifícios emblemáticos da arquitectura pós-moderna, contratando arquitectos famosos, como Frank Gehry e Santiago Calatrava, tornando-os parte de programas de renovação de espaços urbanos que haviam sido marginalizados durante o processo de modernização industrial da segunda metade do século XX, transformando-os em lugares emblemáticos da cultura pós-moderna e pós-industrial. Em Santiago de Compostela, os edifícios emblemáticos desta

nova cultura global são o Museu de Arte Contemporânea (desenhado por Álvaro Siza, numa evocação do Muro de Berlim) e a Cidade da Cultura (desenhada pelo arquitecto americano Peter Eisenman), que originou ampla polémica pelos seus elevados custos. O caso do Museu Guggenheim de Bilbao, cujo processo polémico de instalação foi estudado pelo antropólogo Joseba Zulaika (1997) merece aqui um breve comentário.

Bilbau era, durante os anos sessenta e setenta do século passado uma cidade com um centro urbano fortemente degradado. Havia sido um importante centro da indústria siderúrgica espanhola desde finais do século XIX, base do desenvolvimento económico da região biscaína durante praticamente cem anos. No início da década de oitenta, o governo central decidiu encerrar esta indústria devido aos altos índices de contaminação que causava, mas também por efeito de profundas transformações na indústria internacional de produção do aço, que gerara elevadíssimos níveis de desemprego no País Basco. O centro de Bilbao, perto do porto, deixou de ser por estas razões um centro industrial contaminante para se converter numa periferia urbana muito degradada e sem grandes perspectivas de futuro. O governo autonómico do País Basco decidiu então empreender negociações com os dirigentes do Museu Guggenheim de Nova Iorque com o objectivo de edificar um museu no centro da cidade, precisamente nos terrenos desocupados das antigas unidades industriais, como parte de um programa de recuperação da cidade tendo em vista atrair fluxos turísticos de massa.

Tratava-se, portanto, do desafio de tentar integrar a cidade nos círculos que movem o turismo pelas cidades europeias como Londres, Berlim, Amesterdão ou Paris. A "limpeza cultural" consistiu em que nada do passado industrial de Bilbao se recuperou como memória da cidade, preferindo-se obliterar completamente os sinais físicos dessas vivências implantando aí um edifício que fosse tomado como emblemático para a cultura global, recorrendo à assinatura de um dos arquitectos pós-modernos mais proeminentes. O próprio arquitecto desse novo Museu Guggenheim preferiu elidir qualquer referência no desenho arquitectónico a esse passado industrial da cidade, incorporando, não obstante, uma revisão explícita da indústria americana de armamento na estética do edifício, como fez ver Zulaika (é um edifício cujo exterior é coberto de titânio como a fuselagem dos mísseis intercontinentais).

Para a análise sócio-cultural destes fenómenos da estética pós-moderna começarei por evocar o argumento de Fredric Jameson, o qual assinala que o extraordinário florescimento da arquitectura pós-moderna se deve à sua grande cumplicidade com os interesses do capitalismo multinacional, proclamando-se assim uma cultura "estado-unidense" profundamente ancorada na imagética "(d)o horror, (d)o sangue, (d)a tortura e (da) morte" (Jameson, 1991: 19). A estética arquitectónica converte-

se assim numa ironia negadora da cultura, sendo necessário que a capacidade de percepção da obra por parte do leitor diminua na mesma proporção em que aumenta o poder simbólico da sua representação. Em tempos passados, o capitalismo industrial eliminava dos espaços urbanos todos os signos das culturas, na medida em que podiam ameaçar poderosos interesses imobiliários. Hoje, uma parte da arquitectura pós-moderna parece ter descoberto como é possível "humanizar" as cidades, delas apagando eficazmente as memórias do seu passado, através de uma colonização iconográfica dos espaços com recurso a símbolos globais incaracterísticos. Este processo de higienização é muito mais atractivo para os interesses económicos do capitalismo (ainda que se chame "cultural") do que para a preservação das memórias locais, que pouco ou nada o beneficiam.

Esta limpeza "cultural" dos espaços urbanos oculta uma manipulação, por parte das forças capitalistas, que é o resultado de uma competição política de apropriação das representações culturais do espaço urbano. Note-se que, em geral, espaços urbanos antes profundamente degradados, se convertem em objectos de intuição artística de arquitectos-estrela, cuja notoriedade é, por sua vez, sustentada e promovida pelo capitalismo mundial. Este cobiça apropria-se do centro das cidades importantes, o que o obriga a "aculturar" os seus interesses. Por sua vez, a degradação urbana surge como uma condição idónea, primeiro para depreciar e motivar o rápido abandono do centro urbano pelo cidadão das classes médias, depois para justificar uma transformação cultural exemplar dos espaços com evidentes vantagens financeiras, já que as forças políticas locais intervêm também a favor de tais processos de colonização urbana para proteger os interesses do capital imobiliário local. Esse capitalismo "cultural", apesar de colonizar as cidades europeias periféricas com os gostos da cultura estado-unidense, é também o que atrai o turismo internacional. "Humaniza" os centros urbanos para assim poder controlar o seu desenvolvimento, em épocas e em contextos em que a cultura local tem importante controlo do processo político. O capitalismo "cultural" seduz o poder político local pela alta rentabilidade cultural e económica de investimentos muito elevados, que prometem converter cidades periféricas em focos de atenção global.

Conclusão

À questão do perigo que a cultura-espectáculo, propugnada pela indústria turística global, pode representar para a sobrevivência das identidades culturais locais, não parece possível responder de forma conclusiva. É verdade que os serviços turísticos são um motor bem oleado do sistema capitalista mundial, capazes de deslocalizar expressões culturais com o fim de evitar o perigo político

que as identidades locais podem gerar face às forças políticas do liberalismo. No entanto, os efeitos da acção cultural do capitalismo global pode ter consequências muito positivas para a revitalização das culturas locais, o que era inicialmente antecipado, pelo menos no que refere à recuperação de tradições populares. Ao fim e ao cabo, o capitalismo parece ter dificuldade em conseguir despolitizar as formas culturais da tradição local; pelo contrário, as dinâmicas globais fortalecem de forma inesperada as identidades locais através da força que a cultura oferece aos cidadãos letrados.

O papel da arquitectura pós-moderna neste contexto não demonstra, por outro lado, ter um efeito desagregador das tradições locais, mesmo se o seu intuito é promover uma colonização cultural de cidades periféricas, atraindo o turismo internacional em tempos de crise industrial. Nesta política cultural de globalização da cultura urbana em Espanha não há grandes diferenças entre os projectos dos governos centrais, dos governos autonómicos e dos governos municipais das grandes cidades. Todos eles promovem formas e expressões de cultura globalizada (seja a própria, seja externa). A higienização urbana, feita a pretexto da cultura-espectáculo, ao procurar erigir patrimónios que possam ser cobiçados pela cultura global, acaba também por fortalecer o poder político local. Este tenta, assim, promover a globalização da cultura local e dos espaços urbanos, em resposta aos activismos cívicos que expressam interesses locais e que reclamam a preservação das memórias. Podemos então ver como este conflito de representações pode ter por efeito o fortalecimento das identidades locais.

A chamada "cultura global" acaba por se encontrar na situação paradoxal de promover as dinâmicas culturais locais, dado que a cultura, sob qualquer das versões (global ou local), constitui um importante poder simbólico, capaz de permitir uma reflexão crítica sobre a política e sobre a sociedade, gerando um projecto de humanização que mobiliza as cidadanias urbanas. Como diz James W. Fernández, apesar dos desafios da desumanização com que nos ameaça a globalização "o relativismo resiste contra a mão opressiva do absolutismo cultural" (1999: 13). Refere-se Fernández, naturalmente, ao relativismo cultural humanizado, sempre crítico para com todos os projectos apocalípticos que anunciam a necessidade de regeneração da humanidade como forma de impor processos de colonização mental e económica.

As cidades que não possuem ainda um património cultural vendável no grande mercado da cultura global são aquelas que carecem do capital cultural necessário para a humanização dos espaços urbanos e para a mobilização política dos cidadãos. Há assim que celebrar o facto de que hoje o turismo motive os políticos locais responsáveis a estarem atentos à necessidade de criar projectos de

cultura urbana que derivem dos patrimónios culturais, mas é também exigível uma atenção particular para evitar excessos económicos com investimentos que podem hipotecar o futuro das economias locais.

Olhando de novo para o contexto galego, são hoje muitos aqueles que questionam qual poderá ser o conteúdo cultural da Cidade da Cultura em Santiago de Compostela, um imenso complexo cuja conclusão, anunciada inicialmente para o ano de 2004, tem vindo a ser sucessivamente adiada, e cujo investimento já superou largamente os 180 milhões de euros. Perante os enormes riscos económicos e financeiros assumidos pela cidade, o derrapar dos custos e dos prazos de conclusão desta obra megalómana, e a indefinição que tem rodeado os seus objectivos, dir-se-ia ser bem mais racional a promoção cultural do Caminho de Santiago que, paulatinamente, tem vindo a promover formas de cultura popular e compromissos cívicos. Sintoma talvez de que o capitalismo cultural também pode ser ameaçado pelas expressões da cultura local, menos sujeita aos paradoxos que decorrem de procurar vender carcaças culturais sem conteúdo real.

Bibliografía

- AUGÉ, Marc (1998). *El Viaje Imposible*. Barcelona: Gedisa.
- BAUDRILLARD, Jean (1978). *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- BOURDIEU, Pierre (1991). *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Polity Press.
- BRUNER, Edward M. (2001). "The Maasai and The Lion King", in *American Ethnologist*, 28(4): 881-908.
- DELGADO, Manuel (2007). *La Ciudad Mentirosa: Fraude y miseria del 'Modelo Barcelona'*. Madrid: Catarata.
- FERNÁNDEZ, James W. (1999). "La antropología y el proyecto humanizador. Meditaciones extramuros sobre el momento milenio, sus compromisos y desafíos: un ensayo", in *AGORA-Papeles de Filosofía*, 18/2: 5-14.
- JAMESON, Fredric (1991). *El Posmodernismo o la Lógica Cultural del Capitalismo Avanzado*. Barcelona: Paidós.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1976). *Tristes Trópicos*. Buenos Aires, Editorial Universitaria.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1984). *La Mirada Distante*. Barcelona, Argós Vergara.
- MADARIAGA, Salvador de (1973). *Arceval y los Ingleses*. Madrid: Espasa-Calpe.



- MORENO NAVARRO**, Isidoro (1990). "Rituales colectivos de religiosidad popular y reproducción de las identidades en Andalucía", in J. Cucó & J.J. Pujadas (orgs.), *Identidades Colectivas, Etnicidad y Sociabilidad en la Península Ibérica*. Valencia: Generalitat Valenciana: 269-84.
- TURNER**, Terence (1999). "Indigenous and culturalist movements in the contemporary global conjuncture", in J.S. Rodríguez Campos (org.), *Las Identidades y las Tensiones Culturales de la Modernidad. Homenaje a la xeración nós*. Santiago de Compostela, FAAEE-AGA: 53-72.
- ZULAIKA**, Joseba (1997). *Crónica de una Seducción. El Museo Guggenheim*. Bilbao – Madrid: Nerea.







MATÉRIA E MEMÓRIA NO MUSEU NACIONAL DO CANADA:
O VITALISMO DE MARIUS BARBEAU

Frances Slaney

Avec la mémoire nous sommes bien véritablement dans le domaine de l'esprit.
(Henri Bergson, *Matière et mémoire*)

*Que sommes-nous, en effet, qu'est-ce que notre caractère, sinon la condensation de
l'histoire que nous avons vécue depuis notre naissance, avant notre naissance même, puisque
nous apportons avec nous des dispositions prénatales?*
(Henri Bergson, *L'Évolution Créatrice*)

*...now in our bodies. The memories, the accumulated experiences, habits, the whole
thought-concatenation which has built them up, is there – only waiting to be brought again
into consciousness.*
(Edward Carpenter, *The Art of Creation*)

Marius Barbeau (1883-1969) aplicou as filosofias europeias da matéria e da memória do século XIX às práticas museológicas no Canadá; os seus projectos oferecem ainda avisos e inspiração para a museologia contemporânea. Coleccionador pioneiro que a si mesmo se fez, Barbeau esforçou-se por salvaguardar as culturas indígenas levando os seus "artefactos" para as colecções dos museus canadianos (mas também norte-americanos e europeus). De igual modo fez recolhas folclóricas no Quebeque, colhendo milhares de canções, música de cordas e contos gravados em cilindros de cera, ou ainda transpondo tecidos feitos à mão, mobílias ou aprestos agrícolas para colecções públicas e privadas. Barbeau acreditava que as suas colecções poderiam reinserir a "alma" das culturas populares ou indígenas numa mais ampla e moderna história da arte canadiana. Supunha que estes movimentos proovessem duma fonte "espiritual" o processo de construção da nação canadiana; processo que queria dado com uma perspectiva nova, de "Novo Mundo". Foi assim que manipulou de forma deliberada a memória colectiva.

Marius Barbeau tinha a expectativa de que os pintores modernos do Canadá ganhassem inspiração nas formas de arte étnicas e indígenas e que pudessem produzir trabalhos de "carácter exclusivamente canadiano", algo que deveria trazer o reconhecimento internacional deste estado independente do "Novo Mundo". Justificava-se esta empresa de construção da nação, assim proposta, por certas



noções vitalistas acerca da cristalização da história nas culturas materiais populares e indígenas e na crença correlata na capacidade para revivificar intuitivamente estas memórias materializadas. Neste artigo quero explorar o percurso de Barbeau, desde o seu encontro com teorias vitalistas na Europa à aplicação que delas fez na etnologia e no processo de construção da nação do Canadá nas primeiras décadas do século XX.

Em Oxford e Paris (1907-1910), Barbeau aprendeu a centrar as suas investigações no passado, orientação que manteve em toda a sua carreira muito longa, cumprida no Museu Nacional do Canadá entre 1911 e 1947 e ainda prolongada durante a sua reforma, que foi muito activa (1947-1965). Os resultados das suas pesquisas não surgiram publicadas como monografias funcionalistas, como visões "instântaneas" das comunidades culturais. Barbeau não foi um antropólogo cultural modernista, daqueles desdenhados por James Clifford (1983) ou Johannes Fabian (1983), por terem escrito acerca de comunidades culturais como se estas estivessem permanentemente cristalizadas num eterno "presente etnográfico". Antes pelo contrário, escreveu tratados profusos acerca das "origens" ou dos processos de "difusão" de práticas sociais, mitologias, contos populares e culturas materiais. Sob a grande acção do tempo, os corpos, as práticas e os materiais eram percebidos como sujeitos a estados de fluxos, ligando várias partes do globo, assentando como depósitos culturais estratificados. Movia-se, então, Barbeau no tempo, mas também contra o tempo. Ainda que estas perspectivas tivessem ficado fora de moda, sobretudo depois da II Guerra Mundial, a antropologia e os estudos culturais que se fazem hoje privilegiam de novo temas que foram de Barbeau, como a história, a memória incorporada e a memória.

O trabalho do nosso autor já se tinha tornado obsoleto mesmo antes que se reformasse, tanto que então os cientistas sociais tinham abandonado as aproximações românticas da vida social e da cultura material, em favor de posições científicas que desqualificavam o tempo. A matéria ficava consignada às ciências físicas, tanto quanto fosse julgada cognoscível, enquanto que a história era deixada aos historiadores, enquanto que os antropólogos culturais mudaram com armas e bagagens dos museus para as universidades (Slaney, 2000a). Ali, tratavam da matéria enquanto suporte não questionado da comunicação cultural e da vida social, enquanto que os corpos humanos se tornavam lugares de ornamentação ou marcadores das actividades de troca. A despeito do fascínio pela "revolução", que se pôs de moda, um certo grau de estabilidade geopolítica parecia assegurar uma perspectiva do mundo material, como o pano de fundo passivo de reformulações ideológicas e de transacção social. Nas duas últimas décadas, contudo, "rematerializou-se" a antropologia cultural, ao mesmo tempo que se restabeleciam interesses, que já tinham sido do século XIX, reconhecíveis nas combinações da

cultura material e da história. Para além disto, as relações entre a matéria e a memória viram-se reconsideradas também recentemente, dando lugar a novas e brilhantes combinações de pesquisa etnográfica e etno-histórica (por ex. Shaw, 1997; Küchler, 1988, 2002).

Este tipo novo de estudos permitiu que os estudos coloniais e pós-coloniais fizessem aproximações mais subtis dos modos como se interconectam as culturas materiais. De maneira mais interessante ainda, o agenciamento e memória foram recentemente atribuídos aos corpos, pela mão de estudos das práticas culturais de incorporação (Csordas, 1993; Jackson, 1981). Propostas que levaram, por sua vez, os antropólogos a estudar as culturas materiais na relações significativas que mantêm com práticas corporais (por exemplo: Weiss, 1996). Tudo isto tornou a museologia refrescante e capaz de propor novos desafios, pelo que quero sugerir que a nossa etnologia, agora rematerializada, nos propõe um momento propício para rever a museologia que Marius Barbeau exerceu no princípio do século passado, e que configurava de um modo tão diferente do nosso todos esses campos de estudo.

Uma condição social significativa, que traz relevo adicional à revisão contemporânea do trabalho de Marius Barbeau, encontra-se na preocupação que teve em conciliar diversidades culturais dentro de uma mesma entidade política envolvente, ao mesmo tempo que punha ênfase e apreço nas complexidades sociais de índole local. Trabalhou com o intuito de conciliar as culturas indígenas com as dos colonos num país moderno de "complexidade persistente", como chegou a dizer (1950a: 218). Tal como outros, também empenhados na condução de movimentos estéticos em estados resultantes de processos de colonização, Barbeau pretendia fazer com que os colonos se sentissem realmente em casa nestes novos territórios e que os aceitassem como nação distinta da Europa, adoptando motivos indígenas às modernas artes decorativas, à arte pública e às belas-artes.

Aquele objectivo permite distinguir a estética promovida nos Estados resultantes de colonizações das correntes primitivistas que vingaram na Europa, como Nicholas Thomas já assinalou. Por outro lado, se considerarmos a distinção avançada por Thomas entre um primitivismo europeu que seria psíquico e o carácter territorial do primitivismo do "Novo Mundo", encontramos que semelhante distinção não se aplica no caso de Marius Barbeau. Espero poder demonstrar neste texto que as aplicações da sua educação europeia no Canadá envolveram não apenas um aproximação evolucionista da etnologia, mas também que esta foi fortemente influenciada pela filosofia e pela psicologia evolutivas.

Na perspectiva de Barbeau todas as comunidades culturais existentes dentro das fronteiras do Canadá tinham sido imigrantes nalgum momento; tanto as índias, que há muito tempo tinham vindo a vagar desde a Ásia e atravessado o

"cabo de frigideira" do Alasca (Barbeau, 1933a), como as europeias, tardiamente chegadas de França, das ilhas britânicas e doutros diversos lugares (cf. St.-Martin, 1976). Mais do que aceitar passivamente a acumulação destes diferentes estratos culturais, ou do que querer arbitrar uma política de justiça entre as diferentes vagas de imigração, Barbeau pretendeu coleccionar e preservar traços de todas elas. Acreditava que um grande compêndio de recursos históricos culturalmente diversos proveria os modernos artistas canadianos de maiores recursos para exprimir o carácter único do país. De facto, buscava por intermédio deste processo a imortalidade para culturas que percebia "a morrer", sobrevivência que seria dada no âmbito duma cultura nacional vibrante e historicamente informada.

O passo trans-histórico proposto por Barbeau supunha a ligação da produção artística moderna às colecções etnológicas. Isto era algo que justificava teoricamente por intermédio de ideias vitalistas oriundas da filosofia de Henri Bergson, mas também do vitalismo mais precoce mantido no âmbito do movimento *Arts & Crafts* britânico. Queremos tratar neste texto dos modos como os artistas eram supostos assumir esta tarefa extraordinária de construção da nação, e também das razões pelas quais Barbeau julgava insuficientes os seus próprios métodos etnográficos

"Raça" e cultura material, de Oxford para Otawa

Para compreender hoje o trabalho de Mario Barbeau há que revisitar os fundamentos da antropologia em Oxford, pois foi ali que ele se iniciou na disciplina nascente, tendo-se graduado na primeira leva de estudantes (ver figura 1). Também se deve perceber que a secularização da matéria e do mundo material foi resultado de uma busca que se entreteceu com a emergência da antropologia e, em paralelo, dos museus.

No século XIX, Darwin e Lyle exploraram a criação do mundo em termos já desfasados da narrativa bíblica e Herbert Spencer descreveu as sociedades humanas como formas de vida orgânicas, cujo crescimento sugeria poderes inerentes ao mundo material. Também eram muitos os académicos que pensavam que a Revolução Industrial e as novas tecnologia eram prova de que os humanos "progrediam"; progresso aferido pelas capacidades crescentes de manipulação da matéria. O pioneiro da antropologia em Oxford, Sir Edward Tylor, chegou mesmo a declarar que a religião humana era "parte e parcela da história da natureza, estando os nossos pensamentos, vontades e acções de acordo de acordo com leis tão definitivas como aquelas que governam o movimento das ondas, a combinação dos ácidos e das bases, e o crescimento das plantas e dos animais" (1869: 105, 1871a: I,2). Fundado nestas perspectivas, Tylor especializou-se tanto na evolução da religião e como na da cultura material, ensinando a partir do Pitt Rivers Museum, um



Fig 1 - "Primeiros diplomados em Antropologia na Universidade de Oxford e respectivos professores. Na linha de trás: Jenness, Wallis, Barbeau. Na fila da frente: Balfour, Thomson, Marett." Canadian Museum of Civilization, J-5337

lugar oxoniano bem ajustado aos seus propósitos, porquanto acolhia uma panóplia de "espécimes" etnológicos muito aptos para secundar as suas palavras. Os artefactos eram tomados, então, como história humana incorporada e registos da marcha "civilizadora". Ao tempo, também os maiores museus públicos, assim como grandes exposições internacionais, propunham esta tipo de lição dos objectos ¹.

Esta ênfase combinada na evolução, na história e na cultura material ainda se mantinha influente quando Marius Barbeau se aventurou a trocar a cidade do Quebeque por Oxford, onde a absorveu como premissa da sua vida de trabalho. Na verdade foi esta equação de referências que se manteve como núcleo do seu trabalho no Museu Nacional do

Canadá. Mesmo as colaborações inovadoras que Barbeau ali chegou a ter com artistas modernos celebravam a materialidade como reservatório de memórias e, assim, como um veículo para explorar e dar nova forma à história humana. Assumiu o seu posto como etnólogo governamental com o propósito de promover o apreço pelas memórias colectivas. Algo que percebia em grande medida como um processo orgânico, comparável com a assumpção de Tylor de que a religião era uma parte da "natureza".

O tutor de Barbeau em Oxford foi R. R. Marett (ver figura 1), um filósofo especializado nos clássicos e que via a nova disciplina de Antropologia como empresa darwiniana estreitamente ligada ao estudo da "raça". Marett tinha sido co-fundador de um programa de estudos de antropologia em Oxford, em 1905, no

¹ Na realidade, a Grande Exposição de 1851 incluía uma exibição, no Crystal Palace, de pás para carvão da empresa da família de Tylor (cf. Stocking, 1987: 5)

qual a antropologia física surgia como cadeira obrigatória. Este mentor de Barbeau não só aceitava que a humanidade estava dividida em "raças", mas insistia também que a categorização somática "se alarga à mente tal como acontece com o corpo. A forma conjuga-se com o conteúdo. Contraste-se o estóico pele-vermelha com o vivaz negro, ou o fleumático holandês com o italiano apaixonado... Com certeza que o factor raça conta para alguma coisa na constituição mental" (Marett, 1911: 60-1). Para além de tudo, o seu próprio trabalho sobre a arte pré-histórica encontrada em grutas era percebido como incursão nas "origens da arte", acreditando Marett que tais origens deviam de estar ligadas a qualidades somáticas dos artistas. Dando-se conta que a arte pré-histórica tinha parecenças com as dos "selvagens" actuais, logo assumiu que os seus corpos deviam ser também semelhantes. Assim, vemos como para este professor de Barbeau o termo "raça" servia indistintamente para categorizar tanto grupos sociais, perfis psicológicos, como corpos ou artefactos.

Quando Barbeau voltou para o Canadá e começou a fazer trabalho de campo museográfico para a o Museu Nacional, angustiava-se por perceber que não conseguia identificar de modo seguro artistas indígenas de "sangue puro", tal como Marett o tinha levado acreditar existirem. Em Oxford tinha aprendido a tomar por adquirido que o conhecimento cultural e habilidades técnicas tinham a ver especificamente com "raças" e viu-se frustrado quando as suas tentativas para encontrar as origens pré-históricas do Canadá eram amesquinhas pelo surgimento constante de "mestiços". Esta disjunção entre "raça" e produção artística levou-o a desdenhar dos métodos convencionais do trabalho de campo, tendo proclamado que, por exemplo: "o etnólogo é um tonto que a si mesmo se engana quando acredita que notas de terreno e espécimes, colhidos estremes entre mestiços ou sobreviventes decrépitos de uma idades passadas pode representar o conhecimento não adulterado ou o saber fazer das raças pré-históricas da América. Quando isto sucede, o seu sucesso é apenas parcial" (1927a: 52). Assim, vemos como o trabalho de campo enfrentado por Barbeau punha bastante mais problemas do que o tipo de investigações que Marett tinha exercido nas grutas pré-históricas da Europa.

Os estudos do folclore do Quebeque apareciam a Barbeau como empenho mais compensador. Como chegou a dizer, "ainda um século depois da queda do Quebeque, a colónia mantinha-se tão francesa como no primeiro dia, não nas suas lealdades políticas mas sim no espírito e no sangue" (1932a: 435). Seria esta pureza do "espírito e do sangue" que ali teria preservado canções populares e modos de fazer artesanais, cujas origens eram remetidas a práticas artísticas da Renascença francesa. No entanto, no princípio do século XX, a industrialização

veio chocar com esta vida rural essencialmente francesa, lamentando Barbeau que ela "estiolasse debaixo da poeira produzida pelos automóveis" e que os "cantores populares estivessem a morrer" (1933b: 376).

De uma maneira ou de outra, era a pureza racial e a ligação que esta supostamente mantinha com o processo tecnológico que estavam em causa, dadas as condições impostas pela vida moderna no Canadá. Foi deste modo que Barbeau descobriu que "raça" era noção que impunha critérios difíceis no estudo de produções artísticas através do tempo e do espaço. A sua copiosa colecção de cilindros de cera ou o seu arquivo extensivo de fotografias surgiam como técnicas científicas provadas para fazer registo de "raças" e das suas tecnologias tradicionais antes que desaparecessem. Mas os produtos destes instrumentos mecânicos não podiam ligar de novo, ressuscitar, o âmago cultural das vidas de antanho.

De um modo paradoxal, talvez, a solução para problemas históricos e metodológicos foi provida pelo professor de anatomia de Barbeau em Oxford, professor J. A. Thomson (ver figura 1), mas também pelo próprio Marett. Thomson tinha sido co-autor de um livro que tinha por tema a evolução, no qual se encontravam apropriações extensivas das reflexões filosóficas de Henri Bergson nos seus livros *Matière et Mémoire* (de 1896) e *L'Evolution Créatrice* (de 1907). Inspirava-se Thomson na visão que Bergson mantinha da evolução, como desdobramento contínuo e criativo da própria vida, Thomson tomava de emprestado as famosas noções de Bergson de *durée* e de *élan vital* para proclamar que os corpos humanos eram superiores às máquinas, porque continham "um factor imaterial autónomo, ou enteléquia, que é o mais profundo segredo da criatura vivente, de facto a alma que a dirige" (Geddes e Thomson, 1911: 204). Posições que Marett veio a corroborar no seu trabalho posterior intitulado *Psychology and Folk-lore* (1920).

"A história humana não é a exposição num museu de figuras de cera de marionetas ornamentadas. É instinto com movimento intencionado sempre em avanço; e por isso deve ser representado pelo folclore, por assim dizer de maneira cinematográfica. Agora é obrigação específica da psicologia enfatizar o lado dinâmico da vida, ou, noutras palavras, as condições activas que nos permitem sugar força e avantajarmos também as condições passivas que o termo ambiente designa. É porque temos experiência no nosso ser mais íntimo daquilo que o senhor Bergson chama "duração real" que a noção de desenvolvimento é possível para nós todos" (Marett, 1920: 11-12).

Para Marett, esta perspectiva bergsoniana implicava que os antropólogos deviam voltar-se para a psicologia porque esta era "superior à sociologia; isto porque, sendo o estudo da alma, nos aproxima mais e põe-nos em contacto com a natureza da realidade, de maneira mais efectiva do que o pode fazer o estudo do corpo social" (Marett, 1920: 12). Mantendo uma condenação da ciência social, muito

bergsoniana, Marett sugeria que a aproximação histórica do folclore permitia reconhecer que os fenómenos culturais "podem ao mesmo tempo ser apreendidos intimamente como uma fase do espírito" (Marett, 1920: 12).

Aqui encontramos também o eco da preferência de Bergson pela "intuição" a despeito da "análise intelectual" como modo de estudar os seres humanos e os seus mundos materiais, ambos figurados no seu desdobramento criativo através do tempo. Compreendê-los passaria por apreender "intuitivamente" o núcleo interior – a sua "alma". As perspectivas evolucionistas ligadas com a antropologia da religião surgiam-nos, assim, dadas de modos ligeiramente diferentes daqueles que as formulações amplas e precoces de Tylor tinham sustentado, ao reconhecer a religião humana como parte de um processo mais amplo de evolução.

Marett também chegou a declarar que uma aproximação inspirada por Bergson seria igualmente benéfica para "a antropologia dos selvagens" (1920: 13). Algo que ecoava as advertências que costumava fazer aos seus alunos de que os seres humanos pré-históricos tinham tido orgulho nas suas artes e que alguém sem sensibilidade para perceber o respectivo prazer ou sem capacidade para "aprender a simpatizar, não era antropólogo" (1911: 34). Bons antropólogos seriam aqueles abertos para uma apreciação "intuitiva" dos processos artísticos em qualquer ponto da escala evolutiva. Isto porque os artistas, fossem eles pré-históricos ou selvagens, deixavam traços significantes, marcas de memória disponíveis ao olhar moderno que fosse atento.

Assim, Barbeau convenceu-se que o seu trabalho museológico anterior tinha sofrido da sua adesão a métodos que Marett chamava "abstractos" e que Bergson tinha designado como "intelectuais". Ficava referido o processo corrente de dividir em pequenas peças os objectos de estudo para mais tarde os voltar a recompor, mas sem que acontecesse um entendimento mais profundo possibilitado pela "intuição" e seu acesso às "alma" e à "duração" bergsonianas! Só este último método de trabalhar, típico dos artistas, poderia transcender as rupturas e as mudanças dos momentos históricos recentes, para atingir entendimentos mais verdadeiros e profundos através do tempo e do espaço. Barbeau continuou a fazer fotografias e a gravar canções e histórias, ainda que acreditasse que ambos os métodos tocavam só a superfície dos fenómenos culturais, sem serem capazes de "recriar as coisas" desde o seu interior (Barbeau, 1955). Praticava-os nos inícios dos anos 1920, ainda que as suas colaborações com artistas modernos já tivessem começado a acontecer, num esforço para capturar os benefícios (re)vitalistas da interpretação intuitiva para a sua etnologia e para a antropologia pública.

Isto aconteceu nomeadamente no trabalho produzido por Barbeau depois da saída do livro de Marett intitulado *Psychology and Folk-Lore* (1920). A Canadian Pacific Railway propiciou então a Barbeau a primeira oportunidade de colaborar

com um artista moderno, comissionando-lhe a escrita de um livro sobre os índios das grandes planícies centrais do Canadá. Os caminhos de ferro tinham a esperança de conseguir que as "cores" de uma etnografia regional atraíssem levas de turistas ao oeste do Canadá, seguindo as linhas dos seus comboios. Para propiciar o atractivo desta edição para um público alargado atribuíram a Barbeau a colaboração com um ilustrador americano, Langdon Kihn (ver Barbeau, 1923). Kihn já tinha feito muitos retratos de índios nas suas viagens através dos Estados Unidos e a sua colaboração como antropólogo amador com Barbeau chegou a ser entusiástica.

Pela sua parte, também Barbeau devia ter apreciado este trabalho em conjunto. Ambos permaneceram amigos e colaboradores durante muitos anos, tendo chegado a fazer juntos uma viagem de quatro meses até Paris, em 1931, com as respectivas famílias. De qualquer modo, as pinturas de Kihn impressionaram bastante Barbeau, que promoveu a sua venda junto de proeminentes coleccionadores canadianos. Convenceu também o director da sua divisão no museu, o antropólogo Edward Sapir, a requisitar fundos para adquirir alguns dos trabalhos originais de Kihn, dos quais dizia que "embelezariam as nossas exposições", dando-lhes "um toque de vida" (CMC: ES/W. McInnes, 2/26/25).

Barbeau partilhava, então, esperanças inspiradas por teses vitalistas para o Museu e mantinha outros planos muito ambiciosos. Tanto em artigos de divulgação como em peças académicas, Barbeau declarava acerca de Kihn "Ainda que ele próprio seja um estrangeiro (um cidadão americano), contribuiu para abrir um novo campo, até agora descurado, e assim contribuiu para enriquecer a consciência nacional" (1932b: 331; 1932c: 198). No seu entendimento, se as artes nativas e populares estavam contemporaneamente a perder vitalidade, ela poderia ser recuperada mediante a sua incorporação no trabalho dos artistas modernos. Esta tomada de posição ia bem para além da prática que tinha assentado na Alemanha do século XIX de encomendar a artistas a execução de registos visuais dos monumentos nacionais "dando da memória uma cópia a duas dimensões" (Crane, 2000: 12).

Ainda que a sua insistência "na necessidade de uma compenetração colectiva da consciência histórica" (Crane, 2000: 13), através da vinculação de um imperativo moral para a recolha e preservação históricas, sugerisse similitudes com aquelas posições germânicas, emprestava por outro lado aos artistas uma capacidade especial para ligar momentos passados e presentes. Acima de tudo, os artistas eram supostos ligar entre si as comunidades culturais contemporâneas, por intermédio das suas visões de passados culturalmente "puros". Passados "puros" que se podiam tornar percepções contemporâneas instantaneamente.

Eram posições inspiradas em argumentos que encontramos em Bergson; por exemplo, quando este mantinha que "*Notre passé est...ce qui n'agit plus, mais pourrait agir, ce qui agira en s'insérant dans une sensation présente dont il empruntera la vitalité. Il est vrai qu'au moment où le souvenir s'actualise ainsi en agissant, il cesse d'être souvenir, il redevient perception*" (Bergson, [1896: 270] 1970: 370). As propostas artísticas intuitivas seriam a chave do desenvolvimento de percepções contemporâneas e duma "consciência nacional", surgindo como questão de reconhecimento e de trabalho no âmbito do desdobramento criativo da evolução social.

Para Marett e Barbeau, tratava-se também de transcender barreiras postas entre "raças". Barbeau assumia que estas eram produtos materiais de um dado tempo, e que a evolução era um processo através do qual fisionomias e culturas materiais específicas emergiam como artefactos culturais conjugados. Corpos e objectos estariam entretrecidos através do tempo, partilhando significado por intermédio de meios materiais. A intuição artística, contudo, permitiria um acesso à sua "*durée*" ou "*élan vital*", como os professores de Oxford de Barbeau o levavam a esperar.

Indubitavelmente Barbeau percebia as raças como produtos do tempo e também aceitava as críticas mantidas por Bergson dos modos intemporais, "científicos", de saber, que lhes apareciam como incompletos quando carentes dos benefícios dos processos intuitivos. Enquanto que a intuição aparecia por si própria como método insuficiente, já à "análise intelectual" faltava o benefício da capacidade de compreensão intuitiva. "*Le flux du temps devient ici la réalité même, et, ce qu'on étudie, ce sont les choses qui s'écoulent... Mais justement pour cette raison, la connaissance scientifique devrait en appeler une autre, qui la complétât*" (Bergson, [1907: 343] 1970: 786). Assim, o trabalho artístico completava o relativamente superficial e repetitivo trabalho científico, que Bergson aliás percebia como mais quantitativo que qualitativo.

Barbeau colaborou com artistas modernos de modo a que estes pudessem completar intuitivamente aquilo que ele próprio apenas podia aproximar mais superficialmente por intermédio de métodos "científicos". A lógica oculta que religaria os tempos era algo só acessível ao artista, com as suas aproximações empáticas e intuitivas. Bergson tinha escrito :

L'intention de la vie, le mouvement simple qui court à travers les lignes, qui les lie les unes aux autres et leur donne une signification,...C'est cette intention que l'artiste vise à ressaisir en se replaçant à l'intérieur de l'objet par une espèce de sympathie, en abaissant, par un effort d'intuition, la barrière que l'espace interpose entre lui et le modèle ([1907: 178] 1970: 645).



Fig. 2 - Retrato produzido por Kihn

Inspirado por estas referências, Barbeau tinha expectativa de que os artistas que com ele colaboravam fossem capazes de transcender as barreiras temporais no Canadá, que percebia povoado por diferentes raças. Os artistas, ao retratar os seus modelos índios, poderiam entrar nas suas fisionomias de um modo temporalmente profundo. Barbeau, enquanto cientista, julgava estar reduzido à consideração de corpos e de manifestações mais recentes de cultura material, num tempo que já considerava ser o do seu declínio. Na medida destas suas ideias é que Barbeau

considerava os retratos produzidos por Kihn exemplares (ver figura 2). Barbeau nunca aceitou o argumento de Franz Boas de que a cultura devia ser separada dos "tipos" de corpo humano, isto apesar de ter mantido um longa e frutífera associação colegial com o fundador da antropologia cultural americana (Boas, 1911; ver Slaney, 2000b). Boas percebia estas distinções como meios necessários para evitar iniquidades sociais e assumpções injustas acerca do carácter racial e da inteligência. A recusa feita pelo etnólogo canadiano desta posturas talvez tivesse que ver com as inspirações bergsonianas que o orientavam, as quais lhe permitiam perceber nos argumentos de Boas o resultado de actos de análise científica, que fragmentavam os seus objectos e que não chegavam a compreender o sua mais íntima integridade através do tempo.

Infelizmente não posso assegurar esta minha interpretação, aclará-la, tanto quanto Barbeau não foi dado a pronunciamentos ou a debates teóricos com os boasianos no que diz respeito a estes temas. Mas poderia dizer-se bem bergsoniano este tipo evitamentos. "A Arte, dizem-nos, deve ser o produto do génio, das intuições, e não da teorização" (Antliff, 1993: 3). Em qualquer caso, Barbeau estava convencido que a "raça" e as suas impurezas (p. ex., os "mestiços") poderia ser transcendida por meio da intuição e da prática artística.

A Barbeau agradaram tanto os retratos de Kihn para o livro *Indian Days in the Canadian Rockies* que encorajou outros artistas canadianos a retratar nos lugares seus favoritos onde fazia trabalho de campo, tendo ficado mais uma vez satisfeito com os resultados destas convocatórias. Ainda que desse conta que as populações indígenas tinham "mudado radicalmente tal como os contextos onde vivem", Barbeau também sugeria que os artistas eram capazes de "penetrar por debaixo da superfície" e com "ampla imaginação" poderiam alcançar uma leitura clara das almas humanas, mesmo num tempo mesmo num tempo em que elas estavam prestes a desvanecer-se neste mundo materialista (1923b: 95; 1932b: 337; 1932c: 202). Aos trabalhos de Kihn, foram adicionados os retratos excepcionais do pintor canadiano Edwin Holgate mas também variados postes totémicos e desenhos de povoados (ver figura 3). Formados, tal como o próprio Barbeau, nas Inglaterra e em Paris os artistas canadianos seus colaboradores partilhavam aparentemente as suas expectativas vitalistas.

Paisagem como Memória Colectiva

Barbeau trabalhou muito próximo de vários dos membros do *Group of Seven*, grupo que reunia pintores paisagistas que se definiam expressamente como nacionalistas. Também promoveu a carreira e a nomeada de Emily Carr, uma paisagista da costa oeste do Canadá, que fez conhecer ao *Group of Seven*, sedado na costa leste. Todos estes pintores estavam expostos aos movimentos artísticos

que corriam na Europa e vários deles estudavam mesmo em Paris, nos tempos em que estava em voga a assistência às lições de Bergson e era grande a sua influência mundana.

O *Group of Seven* baseava-se em Toronto, um grande centro urbano onde a maioria dos seus membros trabalhava por uma companhia comercial de arte. Nos fins-de-semana e nas férias de Verão pintavam áreas mais intocadas do campo do *Canadian Shield*, de onde voltavam com imagens do "território bravio" para consumo dos habitantes da cidade. Apesar das suas intenções de forjar um modo de canadiano de pintar canadiano que fosse distinto das



Fig. 3 - Retrato produzido por Holgate.

tradições pictóricas europeias, os seus temas e inclinações estilísticas eram de facto uma mistura de Arte Nova e Fauvismo. Estas marcas de estilo eram algo compreensível para Barbeau, que se tinha confrontado em Paris com as icónicas entradas de metropolitano de Hector Guimard e viajado em várias ocasiões até localidades bretãs tornadas famosas pelo movimento *Fauve*, durante os anos da sua permanência no estrangeiro enquanto estudante. Aliás, Barbeau chegara a estudar pintura na localidade de Concarneau, onde próprio Gauguin tinha sido pioneiro daquele movimento inspirado pelo "primitivo" folclore francês.

Gauguin, famosamente, chegou a mudar-se para os lugares bem "primitivistas" nas mais exóticas colónias francesas do Pacífico, uma mudança que não teve um suporte antropológico. Já Barbeau acompanhava alguns dos membros do *Group of Seven* e outros artistas associados, quando estes faziam excursões aos sítios onde fazia trabalho de campo no Canadá. Era jubilosamente que Barbeau dava conta dos resultados do trabalho destes seus visitantes: "cenários naturais, postes de *totems*, sepulturas nativas e fisionomias índias, tudo ia ter à tela ou ao barro de moldar, a grande ritmo... Quando chegava a hora dos visitantes partirem, fechavam os seus portfólios com o coração ligeiro. A sua busca de verdade e beleza não tinha sido vã. Levavam com eles novas riquezas que tinham tornado próprias. (1929a: 13).

Bergson tinha descrito os pintores como sendo transformados pelo seu trabalho; este visto como processo contínuo de criação que, por sua vez, recriava os artistas constantemente (Bergson, [1907: 7] 1970: 500). De um modo similar, Barbeau percebia os artistas seus convidados como ligados com a história local da vida nestas áreas remotas do noroeste do Canadá. O novo Estado-nação era reconfigurado, assim, através do tempo e da região.

Os processos de trabalho intuitivo dos artistas tinham-nos confrontado inexoravelmente com a "verdade e beleza" locais. Os movimentos criativos dos corpos representados podiam ser reconstituídos pelo público que, desta maneira, por intermédio dos labores do trabalho artístico intuitivo, se via capacitado para transcender o tempo e o espaço (ver Bergson, [1889] 1970: 15-16)². Na verdade, nestas circunstâncias a "verdade e a beleza" era o próprio processo intuitivo e a sua capacidade para revelar a profundidade histórica e a coerência da história criativa da vida em várias partes do país, tanto no passado como no presente. Uma interconexão assim proposta, assegurava aos povos Tsimshian uma presença

² "...l'artiste vise à nous introduire dans cette émotion si riche, si personnelle, si nouvelle, et à nous faire éprouver ce qu'il ne saurait nous faire comprendre. Il fixera donc, parmi les manifestations extérieures de son sentiment, celles que notre corps imitera machinalement, quoique légèrement, en les apercevant, de manière à nous replacer tout d'un coup dans l'indéfinissable état psychologique qui les provoqua. Ainsi tombera la barrière que le temps et l'espace interposaient entre sa conscience et la nôtre; et plus sera riche d'idées, gros de sensations et d'émotions le sentiment dans le cadre duquel il nous aura fait entrer, plus la beauté exprimée aura de profondeur ou d'élévation."

duradoura na nova história da arte do Canadá. Pensava-o Barbeau, que percebia que poderia ser assegurado ao recente estado, resultante da colonização, uma presença distinta na cena mundial. Afinal, aquilo que levava Gaugin a deixar a Europa podia ser cumprido pelos artistas do Canadá domesticamente, como parte de um processo de construção duma nação do Novo Mundo.

Tudo isto, é claro, assegurava-se mediante a assumpção de que a cultura material nativa tinha sofrido uma ruptura e que tinha de ser ressuscitada pelos pintores modernos. Neste particular, Barbeau punha as culpas não só na impureza racial dos artistas indígenas, mas sobretudo no desvanecimento da sua crença na cultura material própria, face aos missionários europeus que forçavam os grupos nativos a abandonar os seus rituais. "A arte criativa entre os índios da Colúmbia Britânica em larga medida já desapareceu; perdeu-se no processo de abandono do paganismo e adopção do cristianismo. A inscultura que se fazia nos postes dos *totems* como insígnia de poder tribal e de posição social, teve um auge ...e hoje é uma arte morta...eles já não acreditam mais nas tradições...na verdade eles sequer acreditam em si mesmos". Estas foram opiniões expressas por Barbeau ao repórter de um jornal da Colúmbia Britânica (*Colonist*, Victoria B. C. 1/25/28; cf. Barbeau, [1950a] 1990: 448; Barker, 1998: 441).

Exprimia Barbeau no seu trabalho alarme por algumas pessoas terem destruído os postes totémicos no próprio lugar de assentamento (1929b: 1), enquanto que, por outra parte, membros do *Group of Seven* como A. Y. Jackson e Edwin Holgate eram encarregados de imortalizar a profunda ligação temporal dos postes totémicos às paisagens locais. Passo que, ao mesmo tempo, os reconfigurava como parte de um novo Estado-nação em desenvolvimento. Desta maneira, as colecções de artefactos de Barbeau eram revitalizadas, acontecendo o mesmo aos seus criadores e proprietários, pelos artistas modernos que faziam a ligação destas culturas materiais com o último momento evolutivo.

Na estética de construção da nação mantida por Barbeau, a terra surgia como repositório de todas as vidas dos seus habitantes passadas e presentes, um compósito inconsciente e fonte de inspiração artística para uma proto-memória colectiva multicultural. Isto era algo também evidente no entusiasmo de Barbeau pelas pinturas produzidas pelos pintores paisagistas A. Y. Young e Arthur Lismer do *Group of Seven*, depois do Verão de 1925, que tinham passado juntos na Ille de Orléans. Enquanto que Barbeau registava o conteúdo e a história arquitectural das igrejas locais desta ilha do Quebeque e recolhia também materiais folclóricos, os seus amigos artistas faziam esboços de vida nas explorações agrícolas, das pessoas nelas envolvidas, dos aprestos e dos animais. Contudo, as pinturas feitas mais tarde em estúdio, a partir dos esboços conseguidos naquelas excursões, produziam paisagens despovoadas que eram supostas subsumir toda a actividade humana

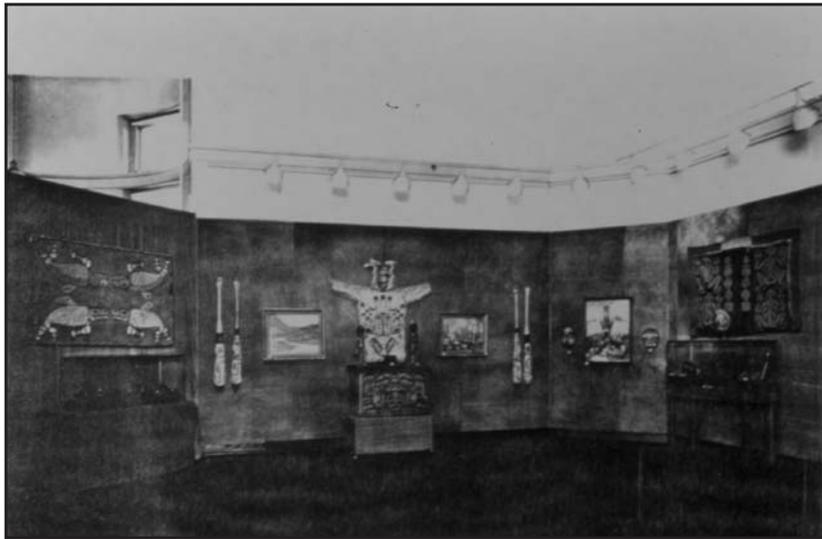


Fig. 4 - Exposição "Arte da Costa Oeste: Nativa e Moderna."

anteriormente observada e esboçada (Slaney, 2000b; cf. Thiesse, 1999: 189). Estas interpretações paisagísticas eram plenamente satisfatórias para Barbeau, ainda que ele próprio curasse de pôr um cuidado "científico" na colecta das actividades humanas, que agora surgiam apagadas dos quadros. A paisagem despida corporizava, na sua perspectiva, toda a notícia de actividade humana.

De facto, Barbeau foi comissário de várias exposições em galerias de arte, museus e em eventos internacionais. Nelas dispunha rotineiramente paisagens pintadas modernas como uma espécie de grande sumário geográfico e histórico, em pano de fundo às exibições que fazia da cultura material dos indígenas ou das camadas populares do Canadá. Estas exposições mistas de pinturas modernas e de artefactos etnográficos evocavam momentos muito bergsonianos, nos quais as memórias passadas surgiam transformadas em percepções presentes. Conjunções do passado e do presente de que se esperava que revitalizassem o presente e dessem formas novas ao futuro (ver Bergson, [1896: 270] 1970: 370; [1896: 271] 1970: 370, tb. as citações feitas à cabeça).

A primeira exposição, auspiciosa, desta índole foi feita por Barbeau em 1927, numa colaboração com o director da National Art Gallery do Canadá para montar uma mostra designada "Arte do Costa Oeste: Nativa e Moderna", que fez itinerância por Otava, Toronto e Montreal (ver figura 4). Mostra que incluía muitos trabalhos feitos por artistas que tinham acompanhado Barbeau no seu trabalho de campo junto dos Tshimshian, bem assim como os trabalhos de Emily Carr, a pintora paisagista da Costa Oeste, já referida, que por iniciativa própria tinha



pintado em várias aldeias nativas da sua região de origem. Na nota que então fez para o catálogo, Barbeau reconhecia os artefactos indígenas como "arte" e ligava-os com o território do Canadá. Escrevia assim em 1927: "Uma característica que faz recomendável esta arte aborígine é que ela é autenticamente canadiana na sua inspiração. Germinou completamente formada do solo e do mar dentro das nossas fronteiras nacionais" (1927b: 4). Chegou a estipular mais tarde que a terra era literalmente um chão comum para todos os artistas que viviam, ou que tivessem vivido sobre ela. "A inter-relação dos postes totémicos e das pinturas modernas dispostas na sua proximidade imediata torna clara que a inspiração para ambos tipos de expressão artística decorre do mesma base, fundamentalmente" (Barbeau, 1932b: 337-338). Este não era um processo separado, mas sim integrado e sempre em desdobramento, de tal maneira que "os modernos respondiam aos mesmos temas exóticos" e um "potenciava a beleza do outro e fazia-o mais significativo" (Barbeau, 1932b: 338). Mais a mais, ao incluir o trabalho dos pintores paisagistas tanto da Costa Leste como da Costa Oeste do Canadá a par com a arte nativa "o Este e o Oeste tinham juntado as mãos numa apreciação comum de um dos panos de fundo mais inspiradores em termos pictóricos (do Continente Norte Americano) – as Montanhas Rochosas e o Costa do Noroeste" (Barbeau, 1932b: 338).

Barbeau previa que as diversas comunidades culturais do Canadá chegassem a prover o novo estado com uma "alma" que fosse "múltipla" (1950: 216) e definitivamente incorporada na paisagem. As posições evolucionistas, que sempre manteve firmes, permitiam-lhe olhar para o futuro e proclamar "os milhares de vozes dos homens pré-históricos, nas florestas, junto aos rios, nas montanhas e nas tundras do grande norte e nas margens dos mares glaciais do Ártico, nunca hão-de deixar de conferir ao Canadá traços distintos que vem do seu próprio *habitat*" (1950b: 217). A paisagem expansiva do Canadá era um repositório de memórias que asseguravam a este país – e qualquer que fosse a entidade geopolítica que ali se pudesse formar num futuro distante – "carácter nacional". Barbeau, tal como Bergson e outros evolucionistas (p. ex. Freud), estava convencido que "carácter" era algo que crescia vindo do passado. O que era passado, contudo, estava gravado no mundo (Bergson, [1907:5] 1970: 498); as memórias eram materiais.

Bergson e os artistas parisienses

Muitos dos artistas canadianos que depois chegaram a ser colaboradores de Barbeau haviam estudado em Paris; alguns chegaram a estudar ali ao mesmo tempo em que Barbeau assistia a aulas na École d'Anthropologie, École Pratique des Hautes Études (Section des Sciences des Sciences Religieuses) e na École du Louvre. A.Y. Jackson, por exemplo, era um pintor paisagista do *Group of Seven*, amigo chegado



Fig. 5 - Cartão de Estudante de Barbeau em França.

e elo fiel de Barbeau ao mundo artístico canadiano, que tinha estudado na Académie Julian em 1907 (ver figura 5). Edwin Holgate também tinha estudado em França, tal como Emily Carr, a pintora da Colúmbia Britânica, cujo interesse pelo registo dos povoados nativos fez com que Barbeau se chegasse a empenhar tanto na promoção da sua carreira. Alguns destes pintores formaram-se em escolas francesas

de pintura conservadoras e tiveram pouco contacto com a vanguarda do tempo (Jackson, 1958: 8). Não obstante, as viagens a Paris, e alguma ocasional participação nos *salons*, chamaram as atenções destes pintores para as novas ideias que então germinavam em França. Isto incluía a voga de pintar em contextos exóticos, algo que pode ser pensado como permanência das sensibilidades orientalistas, apesar de que agora vingava um estilo expressionista que era contrapartida do realismo que marcara o período anterior. Também mantiveram uma atenção duradoura por relação às formas da Arte Nova e do movimento britânico *Arts & Crafts*, que tinham traduzido o pensamento evolucionista do século XX em possibilidades de contemplações das formas naturais que pareciam explicar as origens humanas. Intimamente ligado com isto estava a admiração de Bergson pela capacidade dos artistas para intervir e participar directamente no processo evolutivo, bem assim como a popularidade das suas conferências no Collège de France.

As aulas de Bergson eram eventos populares na primeira década do século XX, quando tantos pintores canadianos estudavam no estrangeiro. As ditas aulas não atraíam apenas estudantes de filosofia, mas também todo o tipo de intelectuais parisienses, celebridades mundanas e gente do mundo da arte, pelo que tinham uma cobertura jornalística regular. Não se confinando à contemplação de temas académicos, as conferências do Collège de France de Bergson contribuíam tanto para a teorização como para o lançamento de modas, influências que vinham na bagagem dos bolseiros canadianos, quando estes regressaram a casa.

Os pintores franceses do início do século XX exploraram a filosofia vitalista de Bergson como fundamento para rejeitar os imperativos geométricos e miméticos da pintura da renascentista, assim como também o mais recente estilo impressionista. O vitalismo promovia a ideia de que a pintura tinha que ver com a maneira como as coisas "sentiam" e não somente com a respectiva aparência. A

"intuição" artística tornou-se um conceito chave, ao mesmo tempo que a forma e cores foram recodificadas como índices de ligações psíquicas bergsonianas entre o artista e o seu tema. A cor intensificada reflectia a ideia de Bergson que a cor estava directamente codificada com as vibrações e mudanças na própria vida (Antliff 1999: 189). Os impressionistas, que usavam a cor para descrever os efeitos de luz de acordo com princípios aproximados aos das leis da física, viam-se desalojados por esta aproximação teórica que deixava um papel tão peculiar ao artista.

Mark Antliff sugere que o "ataque ao Impressionismo em nome da *durée* bergsoniana era moeda corrente nos meios da vanguarda por volta de 1909" (Antliff, 1999: 203; 1993). Tanto o impressionismo, como o estilo pictórico renascentista, seu predecessor muito remoto, viam-se depostos por serem tomadas agora como propostas "científicas" que mediam as coisas intelectualmente e que apenas podiam reproduzir aparências exteriores. Os pintores da vanguarda rejeitavam este "mecanismo geométrico", reclamando, com Bergson, um "primeiro tipo de ordem aquele dado pelo impulso vital ou pelo querer" que podem encontrar "na livre acção ou numa obra de arte" e a "vida na sua inteireza, vista como evolução criativa" (Antliff, 1999: 194). Os cubistas viam-se protegidos e validados por intermédio da filosofia vitalista de Bergson (Antliff, 1993); e, do mesmo modo, Matisse ajustava as suas composições pictóricas para ganhar sintonia com os princípios bergsonianos (Antliff, 1999). Assim o conceito de *durée* tornou-se uma referência chave para uma geração de artistas que trabalharam em Paris durante a primeira década do século XX, incluindo vários artistas canadianos modernos que ali aprenderam e, depois, colaboraram com Marius Barbeau.

Um bom exemplo do que ficou dito pode ser encontrado com Emily Carr que, em 1910, foi para França com o propósito de estudar na *Académie Julian*, onde A. Y. Jackson tinha estudado três anos mais cedo. Uma vez em Paris, contudo, encontrou-se com William Phelan (Harry) Gibb, que a aconselhou a frequentar outra, a Colarossi, que já atraía Whistler, Rodin, Van Gogh, Gauguin, Modigliani e Matisse. Harry Gibb era amigo de Braque e de Matisse e, supostamente, Gertrude Stein chegou a dizer dele que "previa tudo" na pintura moderna (Tippet, 1979: 86-7). Foi também por sugestão de Gibb que Emily Carr pintou em Concarneau, na Bretanha, lugar onde descobriu que "pintar podia ser mais do que uma transcrição ajustada dos factos visuais". Usando cores puras e simplificando formas, desafiando até as regras da perspectiva, um artista podia expressar algo diferente. O quadro poderia representar a visão única do artista, uma ideia... abria-se nele a possibilidade transmitir uma outra dimensão da realidade (Tippet, 1979: 92).

Mais a mais, Gibb também assegurou a Carr que os *totems* e os povoados nativos da costa leste do Canadá "eram temas completamente ajustados" para este tipo de aproximação à pintura, juízo que baseava no trabalho recente de Picasso

(Tippett, 1979: 92). Ainda que Carr tivesse mostrado uma paisagem francesa no estilo *Fauve* no Salon d'Automne (ver figura 6), a sua atitude bergsoniana por relação à pintura e o sentido de que esta se ajustava ao tratamento dos temas indígenas da América do Norte foram as lições mais importantes que trouxe de França. Aquilo que se perdeu nas formas populares de contar a história da arte canadiana, não será exactamente a relação



Fig. 6 - Emily Carr, "Autumn in France", foto © National Gallery of Canada, Ottawa

a Paris e aos artistas parisienses, mas sobretudo a contingente apropriação e aplicação feitas no Canadá da filosofia da matéria e da memória proposta por Bergson.

Porém, como Jennifer Hecht sugeriu recentemente, Bergson e Durkheim formularam ambas alternativas ao materialismo científico que vingou na antropologia dos finais do século XIX (Hecht, 2003: 276-295; cf. Gross, 1997). Deste ponto de vista, o vitalismo de Bergson rivalizava com as ideias mantidas por Durkheim na *Formes Élémentaires de la Vie Religieuse*, que surgiram publicadas pouco tempo depois do regresso de Barbeau ao Canadá; estas eram alternativas rivais, propostas contra o materialismo científico estagnado que tinha vingado anteriormente. Marcel Mauss, estudioso de religiões comparadas, era a figura intermédia que tinha escrito acerca de religiões antes do próprio Durkheim. De facto, as notas de leitura que Barbeau fez enquanto estudante, no ensaio de 1899 sobre o sacrifício de Hubert e Mauss, deixam-nos ver que sobretudo sublinhou as passagens que descrevem o sacrifício como meio colectivo de reconfigurar materialmente os interesses da solidariedade social, através do tempo e do espaço.

É verdade que podia ter sido uma interpretação peculiar feita por Barbeau que o levou a encontrar um contraponto às expectativas que Bergson punha na intuição e na *longue durée*³. Considere-se, por exemplo, a descrição feita por Mauss e Hubert de como a matéria tem efeito sobre as pessoas uma vez ritualmente transformada num objecto sacrificado. Neste ponto, o objecto torna-se questão de "energias mentais e moralidades" que espalha sobre os indivíduos e o seu mundo físico uma espécie de um "círculo de santidade", que protege os seus desejos, as suas relações sociais e propriedade ([1899] 1968: 306).

³ Ver ANQ Microfilm Reel No. 5087 (06,M-P 51/9/245 até 06,M-P 51/9/256).

Para Hubert e Mauss o sacrifício ritual, então, é um equivalente aos actos intuitivos de Bergson, tipificados pela criação artística e pelo seu papel no âmbito de um mundo natural mais amplo, em constante desdobramento. Acresce ainda que estes actos rituais oferecem a promessa duma solidariedade tão ampla como as comunidades e criam espaços para ela no âmbito da ordem natural.

O vitalismo no movimento britânico *Arts & Crafts*

Barbeau via-se a viver situação paradoxal de ter professores de Oxford que defendiam o vitalismo francês e professores de Paris que, por seu lado, admiravam William Morris e o movimento britânico de *Arts and Crafts*. De ambos os lados do Canal da Mancha, porém, os temas da incorporação surgiam como assuntos chave e o vitalismo nunca estava muito distante. Barbeau parece ter fundido o entusiasmo do movimento *Art & Crafts* pelos objectos artesanais com o horror de Bergson pelos mecanismos, e com a sua asserção de que os bens industriais eram coisa empobrecida porque incorporavam apenas meros processos mecânicos. A comunidade artística já tinha abraçado desde há algum tempo o vitalismo, contudo esta era uma tendência da qual podemos dizer que antecedia a teoria continental de Bergson e que estava ligada a William Morris por intermédio de Dante Gabriel Rossetti (Burwick, 1992). Em qualquer caso, Barbeau aparenta ter respondido ao chamamento de William Morris ao revivificar das artes pré-industriais com um reocupação bergsoniana pela recuperação da memória por intermédio do trabalho artístico.

Assim Barbeau podia seguir o conselho de Marett de promover o primitivismo no museu, passo dado pelo intermédio da influência das duas perspectivas referidas, a bergsoniana e a do movimento *Arts & Crafts*. "Devemos ultrapassar o nosso preconceito de ver o revivalismo como uma interferência corruptora sobre as nossas colecções, porque pode assistir-nos na recuperação da vida simples, que deve ser caseira, sem que seja, contudo, fora do vulgar. A nação suportará uma recuperação de alguma da sua inocência antiga", escrevia Marett em 1920 (1920: 118). As reinterpretações artísticas modernas da vida indígena ou popular eram prática museológica fiável e boa para a sanidade da nação. Marett publicou o seu apelo ao revivalismo primitivista antes que Barbeau tivesse começado a colaborar com pintores de tal maneira que bem pode ter sido esta a inspiração principal das suas colaborações duradouras com artistas modernos.

Do mesmo modo, Barbeau podia fazer justiça à convicção de Marcel Mauss de que a produção e o consumo pré-industriais eram bases da solidariedade humana, dada por intermédio da coisas. A chave estava no entendimento de que a cultura material incorporava as vidas humanas. (Mauss, 1923-4; Slaney, 2000). Como

William Morris tinha sublinhado, os bens à venda no mercado eram realmente "vidas de homens", tanto os industriais como os que não o eram. A diferença estava que os bens feitos por máquinas não tinham "alma", enquanto que os artesanais surgiam como tributo duradouro ao saber fazer e à "alma" dos seus fazedores. Deste modo todos os "trabalhos artísticos" se tornariam "veneráveis no meio da ruínas" porque "desde o primeiro momento neles havia uma alma, o pensamento do homem, que neles será visível tanto quanto resista o corpo onde surjam implantados" (1884[1914]: 196-7).

Seguramente esta surgia como mensagem reconfortante para Barbeau, a quem a decadência das artes indígenas e popular no Canadá tanto afligia. Não só as suas colecções etnológicas dariam testemunho das vidas dos primeiros habitantes do território do Canadá, como também chegariam a prover os materiais (literalmente) vitais para que os artistas contemporâneos comungassem de modo bergsoniano com a dita vitalidade. Para Mauss, um militante socialistas activo e que era apoiante de William Morris, os bens pré-capitalistas assemelhavam-se à arte, porque eram feitos por intermédio de trabalho não alienado. Assim a promoção que Barbeau fez de produtos artesanais feitos por indígenas ou pelas populações rurais, surgia como valorização do trabalho praticado junto de sociedades que Morris, Hubert e Mauss admiravam. Esta categoria de objectos, na sua própria matéria, continha as qualidades mais sãs das vidas sociais que a industrialização tinha feito perder. Ainda que não fossem bergsonianos, Hubert e Mauss estavam muito interessados no potencial dos museus para promover a reincorporação, ou pelo menos o reconhecimento, destas relíquias sociais (ver Slaney, 2000).

Os colaboradores artísticos de Barbeau foram fortemente influenciados pelo movimento *Arts & Crafts*. Arthur Lismer, por exemplo frequentou a Sheffield School of Art entre 1898 e 1905, e outro dos pintores do *Group of Seven*, Fred Varley, também estudou lá. A escola de Sheffield preparava especificamente cursos destinados à promoção das artes e ofícios protegidos pelo movimento (Grigor, 2002: 223-233). Similarmente, Grace Melvin, que ilustrou vários dos livros de Barbeau e foi professora na Vancouver School of Art, estudou em Glasgow, no conhecido Centro Escocês para Ideias e Estética das *Arts & Crafts*. Também eram professores de arte dedicados e bem sucedidos que pregavam no Canadá aquela filosofia aprendida em Inglaterra, Melvin em Vancouver, mas sobretudo Lismer em Toronto e Montreal. Eles não só promoviam que se visse o labor artístico como forma elevada de trabalho manual, mas também incorporavam entusiasticamente temas históricos e etnológicos na suas produções e pedagogia. Tal como o próprio Morris, deliciavam-se com desfiles medievais e com a busca de ofícios e *designs* mais exóticos. Assim alargavam a capacidade que Barbeau tinha para popularizar a

revitalização cultural canadiana estes professores de arte, que o ajudaram a realizar o seus projectos e que treinaram futuros artistas modernos que seriam receptivos por relação à etnologia.

Também se deve assinalar que os paisagistas do *Group of Seven* inicialmente mantiveram uma firma comercial onde a Arte Nova e o movimento *Arts & Crafts* propunham as orientações estéticas mais salientes (cf. Hill, 1995). Todos estes artistas estavam tão receptivos ao revivalismo mantido neste movimento e ao valor das formas artísticas não europeias, que sem dúvida vários dos projectos em que Barbeau colaborou teriam, sem dúvida, teriam sido instigados por eles.

Devo acrescentar, finalmente, que um dos colegas em Oxford de formatura de Barbeau, W. D. Wallis (ver figura 1), mantinha que que a obra *Évolution Créatrice* (1907), de Bergson, se fundava num livro de Edward Carpenter. Este detalhe é significativo, dado que Carpenter era membro da Fabian Society, o que sugere que Barbeau terá assistido a aulas de Carpenter sobre religião comparada e evolução⁴

Segundo Wallis, Bergson apenas tinha re-articulado o capítulo de Carpenter que tratava de "exfoliação" no livro deste de 1889, *Civilization: Its Cause and Its Cure* (Wallis, 1920: 381). Ali Carpenter opõe-se a explicações da evolução do tipo "causa e efeito" propondo que ela é guiada por uma "força interior" por vezes também descrita como "desejo" ou "consciência" ([1889] 1908: 132, 141)⁵. Tal como William Morris, Carpenter via artistas e trabalhadores reunidos pelo trabalho manual, trabalho que descreve como parte do próprio processo criativo da evolução. Carpenter descreve-o da seguinte maneira: "os sentimentos no Homem revestem-se de imagens mentais, que ele, lançado nelas sucessivamente vitalidade, pode tornar praticamente reais para si mesmo; e a que, por processo contornados como pela escrita de livros ou pela construção de casas, pode dar corpo e tornar real aos olhos das gentes" ([1904] 1927: 22). Assim, dum mesmo modo, artistas e trabalhadores geram novas formas, passando-as "para o exterior do que é subtil e invisível, tornando-as concretas e tangíveis ([1904] 1927: 32).

Tal como Bergson, Carpenter nos seus escritos também tornava claro que a memórias poderiam tornar-se um fonte de criatividade. Para Carpenter "as memórias, as experiências acumuladas, os hábitos, toda a concatenação de pensamento que sobre os construiu, está ali – apenas esperando ser trazida de novo à consciência" ([1904] 1927: 211). Este processo de consciência, porém, permite que se vá atrás, até "até ao ser primeiro...que subjaz a todos os pensamentos...quando chegamos ali alcançamos a fonte de todo o Poder" ([1904] 1927: 212). Mais do ver os nossos corpos como legados materiais, Carpenter defende que sejam vistos como "legados mentais" de tal modo que os nossos corpos se tornam a "nossa

⁴ ANQ: Fonds Marius Barbeau microfilm reels #5081 and #5087.

⁵ O próprio Carpenter atribui esta ideia a Lamarck ([1889] 1908: 135, esp. 140).

raça/mente tornada visível" ([1904] 1927: 212). Estas posições invocam posições marcadamente criacionistas que vão para além do trabalho de William Morris, e a sua influência directa podia explicar a preocupação que Barbeau manteve com os corpos dos artistas e dos artesãos e o seu sentir que a arte era um indicador crucial de vitalidade, pessoal e colectiva. Também propõe um enquadramento para a compreensão do preocupação constante de Barbeau em localizar a "vitalidade" nas artes canadianas. Como explicou à audiência reunida para o ouvir falar acerca da sua mostra de arte moderna e nativa, em 1927, "Estas manifestações de arte canadiana, tanto antiga como moderna são de significado vital ... passarão, graças a ela e a outras de similar qualidade, à posteridade, pelo que não devemos já temer que a morte oblitere completamente a nossa geração. Algo destes nossos tempos há-de sobreviver...é pequeno o perigo que a cultura, uma vez que se torne uma parte vital de nós mesmos, cesse de existir⁶".

Conclusão

Barbeau tomou muitas coisas de empréstimo da filosofia e da psicologia europeias para (re) valorizar as culturas materiais indígena e popular que ele com tanta voracidade colectou no Canadá. Em particular, Barbeau foi encorajado pelo seu tutor de Oxford, R. R. Marett, para que tomasse a visão da evolução do filósofo Henri Bergson, o qual a percebia como processo criativo ao qual os artistas tinham acesso privilegiado. Assim, Barbeau colaborou extensivamente com artistas canadianos modernos de modo a levar mais além os seus propósitos da sua "antropologia salvacionista" de coleccionar e documentar as culturas indígenas e populares. Esta era a estratégia bergsoniana para ligar matéria e memórias a um corpo social emergente. Por intermédio da intervenção e subsequente "consciência" as anteriores comunidades culturais seriam ressuscitadas de um passado de adormecimento.

Esta consciência, então, era o instrumento de que Barbeau dispunha para promover a construção da nação por intermédio de identificação, colecção e revitalização de um património proto-multicultural. O seu método etnológico e museológico mais notável – o encorajamento de artistas modernos para trabalhar com ele nos terrenos Tsimshian e do Quebeque – parece ter-se accionado por uma aplicação "Novo Mundo" das lições europeias que tinha recebido acerca da psicologia da memória e da peculiar conexão psíquica ao tempo e à matéria, teorizada por Henri Bergson (Edward Carpenter, William Morris, Henri Hubert and Marcel Mauss).

⁶ *CMC Barbeau Papers: "Lectures on the Ethnology of B.C. (1926-7) B-F-527: "The Plastic and Decorative Arts of the North West Coast (lecture notes)": 13-15.*

Bibliografia

- ANTLIFF, Mark (1999). "The Rhythms of Duration: Bergson and the Art of Matisse" in John Mullarkey (org.) *The New Bergson*. Manchester and Nova Iorque: Manchester University Press: 184-208.
- ANTLIFF, Mark (1993). *Inventing Bergson: Cultural politics and the parisian avant-garde*. Princeton: Princeton University Press.
- BARBEAU, C. M. (1923). *Indian Days in the Canadian Rockies*. Illus. Langdon Kihn. Toronto: McMillan & Co.
- BARBEAU, C. M. (1923b). "An Artist among the northwest Indians: Langdon Kihn has pictorially recorded some types of a little-known race". *Art and Decoration*. No. 9, Maio: 95.
- BARBEAU, C. M. (1927a). "The Native Races of Canada". *Transactions of the Royal Society of Canada. Section II*: 41-53.
- BARBEAU, C. M. (1927b). "West Coast Indian Art". *Exhibition of Canadian West Coast Art: Native and modern*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- BARBEAU, C. M. (1929a). "Ancient culture vignettes past". *Canadian National Railways Magazine* 15:7; 13: 30-33.
- BARBEAU, C. M. (1929b). "Totem Poles of the Gitksan, Upper Skeena River, British Columbia", in *Bulletin 61, Anthropological Ser. 12*. Ottawa: National Museum of Canada.
- BARBEAU, C. M. (1932a). "French Canada: Its Survival". *The Dalhousie Review*. vol. XI, No. 4: 433-38.
- BARBEAU, C. M. (1932b). "The Canadian Northwest: Theme for modern painters" in *American Magazine of Art* 24, 5, Maio: 331-38.
- BARBEAU, C. M. (1932c). "Indians of the Prairies and Rockies: A theme for modern painters". *University of Toronto Quarterly* 1(2): 197-206.
- BARBEAU, C. M. (1933a). "How Asia Used to Drip at the Spout into America" *The Washington Historical Quarterly* (Julho) Vol. XXIV, No. 3: 163-73.
- BARBEAU, C. M. (1933b). "French survival in Canada". *Journal of the Washington Academy of Sciences*. vol. 23, no. 8: 365-78.
- BARBEAU, C. M. (1941). "Backgrounds in North American Folk Arts". *Queen's Quarterly*. vol. XLVIII, No. 3: 284-94.
- BARBEAU, C. M. 1950a, "L'âme d'une grande nation modern". *La Revue de l'Université Laval*. 5(3) pp. 215-218.
- BARBEAU, C. M. [1990 (1950b)]. *Totem Poles According to Location*. Vol. II. Ottawa: Canadian Museum of Civilization.
- BARBEAU, C. M. (1955). Interview by J. Crawley for Profile. Canadian Broadcasting Corporation, August 25. NAC.

- BARKER**, John, (1998). "Tangled Reconciliations: The Anglican Church and the Nisga'a of British Columbia". *American Ethnologist* 25(3): 433-51.
- BERGSON**, Henri [1970 (1889)]. *Essai sur les données immédiates de la consciences*. In *Oeuvres*. Paris: Presses Universitaires de France, pp. 1-157.
- BERGSON**, Henri (1896). *Matière et mémoire: Essai sur la relation du corps à l'esprit*. *Oeuvres*. Paris, Presses Universitaires de France: 161-379.
- BERGSON**, Henri [1944 (1907)]. *Creative Evolution*. Arthur Mitchell trans. Nova Iorque: The Modern Library.
- BERGSON**, Henri [1970 (1907)] *Évolution Créatrice*. In *Oeuvres*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BURWICK**, Frederick (1992). "Sir Charles Bell and the vitalist controversy in the early nineteenth century" in Frederick Burwick and Paul Douglass, orgs. *The Crisis in Modernism: Bergson and the vitalist controversy*. Cambridge: Cambridge University Press: 109-30.
- BOAS**, Franz (1911). "Introduction", in *Handbook of North American Indian Languages*, Vol I. Washington: Smithsonian Institute
- CARPENTER**, Edward [1908 (1889)]. *Civilization: Its cause and cure*. Londres: Swan Sonnenschein & co. Lim.
- CARPENTER**, Edward [1927 (1904)]. *The Art of Creation: Essays on the self and its powers*. Londres: George Allen & Unwin Ltd.
- CLIFFORD**, James (1983). "On Ethnographic Authority" in *Representations*. 2: 118-146.
- CRANE**, Susan (2000). *Collecting & Historical Consciousness in Early Nineteenth-Century Germany*. Ithaca – Londres: Cornell University Press.
- CSORDAS**, Thomas (1993). "Somatic Modes of Attention.". *Cultural Anthropology*. Vol. 8, No. 2, Maio: 135-56.
- FABIAN**, Johannes (1983). *Time and the Other: How anthropology makes its object*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- GRIGOR**, Angela Nairne (2002). *Arthur Lismer: Visionary art educator*. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press.
- GROSS**, Neil (1997). "Durkheim's Pragmatism lectures: a Contextual Interpretation". *Sociological Theory*. Vol. 15, No. 2, Jul.: 126-49.
- HECHT**, Jennifer Michael (2003). *The End of the Soul: Scientific Modernity, Atheism, and Anthropology in France*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- HILL**, Charles (1995). *The Group of Seven: Art for a Nation*. Ottawa: National Art Gallery of Canada.
- HUBERT**, Henri; **MAUSS**, Marcel (1899). "Essai sur la nature et la fonction du sacrifice". In *Oeuvres*. I. *Les fonctions sociales du sacré*. V. Karady, org. Paris: Les Éditions de Minuit.

- JACKSON**, Alexander J. (1958). *A Painter's Country: The autobiography of A.Y. Jackson*. Toronto: Clarke, Irwin & Co. Ltd.
- JACKSON**, Michael (1981). "Knowledge of the Body" in *Man* (N.S.) 18: 327-45.
- KÜCHLER**, Susanne (1988). "Malangan: Objects, sacrifice and the production of memory". *American Ethnologist* 15, 4: 625-37.
- KÜCHLER**, Susanne (2002). *Malanggan: Art, memory and sacrifice*. Oxford e Nova Iorque: Berg.
- MARETT**, R.R. (1911). *Anthropology*. Londres: Williams & Norgate
- MARETT**, R.R. (1920). *Psychology and Folk-Lore*. Londres: Methuen & Co. Ltd.
- MAUSS**, Marcel [1990 (1923-4)]. *The Gift: The form and reason for exchange in archaic societies*. W.D. Halls (trad.). Nova Iorque – Londres: W.W. Norton.
- MAUSS**, Marcel (1925). "L'Anthropologie des races". In *Oeuvres III Cohésion sociale et divisions de la sociologie*. org. Victor Karady. Paris: Les Éditions de Minuit: 389-91.
- MORRIS**, William [1914 (1884b)]. "Architecture and History. A Paper read before the society for the protection of ancient buildings". In *The Collected Works of William Morris. vol. XXII*. Londres: Longmans Green and Company:. 296-317.
- SAINT-MARTIN**, Fernande (1976). "Origines et destin des cultures dans l'oeuvre de Marius Barbeau". *Voix et images*. 11 (2): 240-54.
- SCHWARTZ**, Sanford (1992). "Bergson and the politics of vitalism" in Frederick Burwick and Paul Douglass (orgs.). *The Crisis in Modernism: Bergson and the vitalist controversy*. Cambridge: Cambridge University Press: 277-305
- SHAW**, Rosalind (1997). "The Production of Witchcraft/Witchcraft as Production: memory, modernity, and the slave trade in Sierra Leone". *American Ethnologist*. 24(4): 856-76.
- SLANEY**, Frances (2008). "Artistic Labour and the Embodiment of Culture: Barbeau's Canadian anthropology of art as a vision from Oxford and Paris" in L. Jessup, A. Nurse e G. Smith (eds.), *Around and About Marius Barbeau: Writings on the politics of twentieth-century Canadian culture*. Ottawa: Museum of Civilization Press.
- SLANEY**, Frances (2000a). "L'histoire de l'anthropologie socio-culturelle au Canada anglais: les musées et les universités". *Bulletin d'information. Association canadienne des sociologues et anthropologues de langue française*. Vol. 22, no. 2, Maio: 7-9.
- SLANEY**, Frances (2000b). "Working for a Canadian Sense of Place(s): The Role of Landscape Painters in Marius Barbeau's Ethnology". In Richard Handler (ed.) *Excluded Ancestors, Inventible Traditions: Essays toward a more inclusive history of anthropology*. Madison: University of Wisconsin Press: 81-122.
- STOCKING**, George (1987). *Victorian Anthropology*. Nova Iorque: The Free Press.
- THIESSE**, Anne-Marie (1999). *La Création des identités nationales: Europe XVIIIe-Xxe siècle*. Paris: Éditions du Seuil.



- THOMAS**, Nicholas (1999). *Possessions: Indigenous art/colonial culture*. Londres: Thames and Hudson.
- TIPPETT**, Maria (1979). *Emily Carr: A biography*. Canada: Oxford University Press.
- TYLOR**, Edward B. [1971 (1865)]. *Primitive Culture: Searches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom*. Vol. I. Londres: Bradbury, Evans and Co.
- WALLIS**, W.D. (1920). "Review of Carpenter's Pagan and Christian Creeds: Their Origin and Meaning". In *American Anthropologist*. Vol. 22, No. 4 (Oct-Dec): 381-82.
- WEISS**, Brad (1996). *The Making and Unmaking of the Haya World*. Durham, N.C.: Duke University Press.

Arquivos de colecções:

- ANQ – Fonds (Charles) Marius Barbeau, Archives Nationales de Québec, Montréal.
- CMC – Marius Barbeau Papers, Canadian Museum of Civilization, Archives, Gatineau.
- NAC – National Archives of Canada.







FRONTEIRA E REPRESENTAÇÕES DA MORTE NO NOROESTE IBÉRICO¹

António Medeiros

Os antropólogos têm fama de falar de coisas arcanas e de contarem pequenas histórias, parábolas. Quero manter esta dupla nomeada e falar de costumes funerários e de representações da morte; de algumas das semelhanças e diferenças que a seu respeito podemos encontrar entre o Minho e a Galiza. Por intermédio desta aproximação contornada podemos ilustrar algumas das razões de impasse nas relações actuais da Galiza com Portugal, mas também das mudanças que uma corrente intensificação dos trânsitos inter-fronteiriços pode estar a trazer. Diria que os impasses mencionados são de ordem cultural e que poderão ser explicados por diferenças de incidência dos processos de patrimonialização da cultura, que se verificaram de cada lado da fronteira política desde os finais do século XIX.

Alguns caixões perdidos na auto-estrada

Depois de participar num colóquio na Galiza, fiz de automóvel o percurso de Ribadavia a Lisboa, de regresso a casa. Tinha ultrapassado o Porto e começava a aumentar a velocidade, a seguir às portagens, quando surgiu atravessado no meu caminho um grande objecto de cor malva e cerca de dois metros de comprimento. Desviei-me a custo, abrandei, e fui andando com muito mais cuidado. Nos dois quilómetros seguintes mais três volumes semelhantes apareceram caídos na faixa de rodagem. Só se esclareceu a origem daquelas aparições perigosas quando ultrapassei uma pequena camioneta parada na berma, ainda carregada com um resto de objectos similares. Junto dela o motorista telefonava com gestos exaltados.

Toda a surpresa provocada por aquela situação não me permite garantir que fossem caixões os ditos objectos, apesar da forma sugestiva e da cor funérea do invólucro que levavam. Tão pouco pude conferir se vinha da Galiza aquela pequena camioneta cuja carga se desconjuntou pela estrada fora. Era só uma das muitas possibilidades em aberto, pois são fluidos os trânsitos comerciais no espaço ibérico nos anos recentes, bem assim como em toda a União Europeia. Paulatinamente,

¹ O trabalho que originou o presente texto desenvolveu-se no âmbito do projecto I+D financiado pelo Ministerio de Educación y Ciencia (Espanha) intitulado *El Discurso Geopolítico de Las Fronteras en La Construcción Socio-Política de las Identidades Nacionales: El Caso de la Frontera Hispano-Portuguesa en los Siglos XIX y XX* (SEJ 2007-66159/CPOL).



nos anos recentes, têm-se fechado as conexões numa rede europeia de auto-estradas, desdobrada mesmo nas partes periféricas do território comunitário, como o noroeste da Península.

Qualquer que fosse a sua procedência, aqueles objectos perdidos no sentido Sul da auto-estrada podiam servir como metáfora de um trânsito de bens que define o processo de corrente europeização de modo central (cf. Borneman e Fowler, 1997). É neste processo que temos de encontrar a melhor parte das razões explicativas dos desenvolvimentos muito rápidos que as relações entre Portugal e a Galiza têm conhecido recentemente. Relações que sobretudo são marcadas por um fluxo inédito e expansivo de bens materiais, entre os quais cabem até produtos funerários. Mas aqueles volumes desgarrados também podiam ser tomados como imagem da circulação de "fluxos de cultura", amparada pelo alargamento de mercados; tomo agora argumentos e termos já antigos mas ainda muito convincentes de Ulf Hannerz (1992).

Se lembrarmos desdobramentos da proposta de Hannerz, além do mercado outros quadros de condicionamento da circulação do que o autor chama fluxos de cultura existem. Assim, o autor reconhecia os constrangimentos impostos pela presença dos estados –, mas também os que se relacionam com a presença de "movimentos sociais" e, ainda, daquilo que chama "modos de vida". Ora, temos como referência no caso vertente dois diferentes estados, Portugal e Espanha, contextos estatais que nos surgem como espaços de condicionamento multifórmes da circulação dos mencionados fluxos de cultura². Por outro lado, também que é antigo e significativo o movimento nacionalista na Galiza, enquanto que são inexistentes – ou muito débeis e só muito pontualmente interpretadas – as ocorrências de reivindicações regionalistas em Portugal. Registo de diferenças muito significativo, porque condiciona de modo mais directo várias das expressões díspares entre os dois contextos regionais dos fenómenos reflectidos neste texto.

Uma interrogação específica pode ser posta sobre a partilha ou afinidades de modos de vida entre o Minho e a Galiza. A conceptualização de "modo de vida" feita por Hannerz é bastante vaga: são sempre de pequena escala os exemplos que refere para ilustrar o seu conceito, mas sobretudo é fluida e imprecisa a definição das possibilidades para a sua incidência. Porém, se usarmos este recurso cujas ambiguidades afinal são férteis, e se cotejarmos uma variedade de textos

² Julgo que os condicionamentos postos pela presença dos estados se mantêm como referências persistentes e incontornáveis para a análise, pese a sua inserção no âmbito de um mercado europeu cada vez mais vigoroso e fluido, e apesar da União Europeia também já ser espaço de exercício de múltiplos poderes e condicionamentos políticos.

etnográficos respeitantes respectivamente ao Minho e á Galiza, poderíamos sugerir que entre os dois contextos muitas instâncias de afinidade de "modos de vida" podem ser reconhecidas.

Em Ribadavia, lugar do encontro de académicos que inicialmente referi, amigos galegos comentaram-me a vitalidade da indústria funerária na Galiza actual. Foram referências que vieram à tona numa conversa em que procurava a sua ajuda para explicar uma ostensiva presença de referências aos costumes funerários na etnografia da Galiza; algo que contrasta com o carácter muito discreto dos mesmos motivos na literatura similar respeitante ao Minho. Este desfasamento verifica-se, apesar dos ditos recursos bibliográficos – tão desiguais no seu volume e qualidade neste particular – nos sugerirem que, de um modo geral, existem entre ambos os contextos regionais muitas similitudes no que respeita aos costumes e motivos folclóricos que envolvem a morte e as práticas funerárias.

Na ocasião, os meus interlocutores – bons conhecedores da Galiza e daquele concelho – também me foram referindo a agressividade com que os empresários funerários locais têm alargado os seus negócios nos anos recentes, para além dos horizontes habituais de negócio, nomeadamente em direcção a Portugal, o mais chegado dos mercados novos que a União Europeia abriu. De facto, mais tarde pude conferir um grande optimismo nas páginas da *internet* que encontrei dedicadas à *Funergal*, uma grande feira de produtos e serviços funerários que se realiza bianualmente na cidade de Ourense. Ali, eram bem claras as sugestões de prosperidade e de sentido expansivo dos negócios dos membros da *Asociación Gallega de Fabricantes de Ataúdes*, a principal promotora do evento³.

Ribadavia é o concelho que concentra um maior número de empresas fabricantes de caixões na Galiza, e talvez mesmo no conjunto estatal espanhol. Esta actividade terá importante relevo económico a nível local, mas também tem, por contrapartida, uma imagem discreta, pelo menos quando posta em comparação com outras actividade locais como a famosa vinicultura do vinho Ribeiro, as "festas da história", ou mesmo a celebração de uma antiga presença judaica, que se tornou intensa nos anos recentes. Estes são motivos recentemente desdobrados numa série de pequenas oportunidades de negócio e que ganharam carácter emblemático na representação da identidade concelhia, com conspícuas, e sempre muito intencionalmente investidas, associações de índole "cultural".

³ <http://www.expourense.org/index.php?pagina=6&cf=1&pg=2&id=80>, página noticiosa dedicada á quinta edição da *Feira de Produtos e Servizos Funerarios de Galicia* (Funergal). Um dos subtítulos registava: "A quinta edición do certame estreitará aínda máis os lazos comerciais con Portugal". No desenvolvimento sugere-se que a força do associativismo e a modernização funcional já sofrida pelas empresas do sector na Galiza, tornariam os industriais galegos competidores fortes no mercado português.

No que respeita aos costumes funerários e às representações folclóricas da morte, julgo que a respectiva objectivação (cf. Handler, 1988) foi processo sobretudo exercido no âmbito nacional galego. É neste nível mais amplo que encontramos atenções nítidas às práticas e crenças avulsas respeitantes à morte recenseáveis ao longo do território da actual *Comunidade Autónoma*. Destas atenções eruditas resultou estabelecida uma selecta particular de motivos, por cujo intermédio algumas das especificidades da cultura nacional galega podiam ser argumentadas e reconhecidas. Estas possibilidades de definição inspiraram réplicas ao longo do tempo em novos e variados registos, por cujo intermédio termos de reconhecimento de uma cultura comum se puderam popularizar.

Podemos dizer que o processo descrito – que é genérico, susceptível de ser registado também no que respeita a uma grande variedade de práticas, muito para além daquelas que se reflectem aqui – se mantém em aberto na Galiza. Por seu intermédio, crenças ou costumes funerários podem ser percebidos como práticas culturais "galegas" por um número crescente de habitantes da própria *Comunidade Autónoma* e mesmo de toda a Espanha ou do estrangeiro⁴. Ora no Minho, até hoje, não teve par semelhante processo; isto apesar da relativa facilidade que neste particular temos em reconhecer similitudes entre estas duas regiões, seja mediante a observação directa seja pelo cotejo da literatura disponível.

⁴ Podem encontrar-se reconhecimentos inéditos das peculiaridades culturais da Galiza no que respeita a costumes funerários em lugares inéditos, bem longe dos registos literários ou artísticos onde são mais habituais. Por exemplo, encontrei uma página da *internet* duma associação de nível estatal de prestadores de serviços funerário onde se ilustravam apenas com referências à Galiza os condicionamentos culturais que se podiam pôr à prática dos negócios funerários na Espanha contemporânea. Anotavam-se ali como idiosincrasias culturais que condicionariam a expressões do negócio na *Comunidade Autónoma de Galicia*, tanto a pouca importância que a incineração tinha e as resistências que a sua difusão enfrentava, como os usos peculiares que os tanatórios ali sofrem, ou ainda a fraca concentração que tocava as empresas galegas do ramo. O número das empresas galegas do ramo funerário representará metade das existentes em Espanha, numa réplica curiosa do proverbial minifundismo – era o termo usado no relatório electrónico – que marcava a propriedade da terra. O "minifundismo", com todos os desdobramentos metafóricos que a sua aplicação pode sofrer é motivo sempre muito glosado pelos analistas da sociedade galega. Reflexivamente, também políticos e intelectuais locais o reconhecem como estigma étnico, condicionador das possibilidades de desenvolvimento da *Comunidade*.

Que "país" das almas benditas?

Em 1885, Emilia Pardo Bazán descrevia como o "*el país de las benditas ánimas*" os arredores da Termas de Mondariz, na Galiza (Pardo Bazán, 1984: 219). Então, foi a acepção mais restrita de *pays* na língua francesa que a autora reteve para assinalar a profusão de pequenos nichos votivos dedicados às "almas de Purgatório" numa zona cingida, que se avizinha à fronteira com Portugal. Nesta proximidade D. Emília encontrava explicação para a quantidade das ditas construções nas aldeias vizinhas do seu hotel, porque as sabia muito comuns nas terras portuguesas de mais a sul, onde são vulgarmente designadas como "alminhas". A percepção da famosa escritora, aliás, poderá ser conferida num trabalho bastante mais recente de Menor Curras (1983), muito minucioso, que dá conta das incidências da presença na Galiza dos *petos das almas* (como ali são chamadas as "alminhas"). O autor reconhece que é maior a sua concentração nas províncias de Pontevedra e de Ourense, aquelas que são adjacentes às províncias portuguesas do Minho e Trás-os-Montes.

Encontrei, várias vezes em datas mais tardias, a designação que D. Emília Pardo usou apropriada por intelectuais para referir a Galiza toda; hoje atrevo-me a dizer que a expressão será reconhecida por muitos galegos como menção da *Terra*. Temos neste alargamento das suas aplicações uma notícia curiosa de como os temas necrófilos foram objectivados na Galiza do século XX, apropriações que procederam com manifestações e desdobramentos variados e que hoje surgem a articular representações da cultura nacional galega, a par com outros traços eventualmente destacados. Ora se, como já ficou dito, a comparação das etnografias disponíveis permite expor similitudes genéricas do conjunto de práticas e crenças que rodeiam o culto dos mortos no noroeste de Península Ibérica, porém nunca no Minho dei conta do tipo de apropriações reflexivas que as suas objectivações podem sofrer na Galiza contemporânea.

Assim, por exemplo, nas freguesias minhotas que conheço melhor, têm sempre uma enorme importância política os investimentos autárquicos nos cemitérios, porém nunca percebi que os seus promotores os justificassem por razões culturais; tão pouco o fazem os presidentes das câmaras, algo que hoje em dia é frequente no contexto galego, como os jornais regionais vão dando conta. Noutro registo pode dizer-se que têm pouco relevo as valorizações literárias, gráficas, cinematográficas ou etnográficas dos temas necrófilos nas descrições feitas campesinato do Minho (cf. Pereira, 1965; ver tb. Feijó e outros, 1985). Modéstia de presença temática que muito ressalta quando comparada com a profusão de formas que ganharam

na Galiza, onde se pode dizer que infundem a moderna cultura de massas, com uma variedade de expressões e desdobramentos que se torna impossível ilustrar aqui plenamente⁵.

Se focarmos a nossa atenção no apreço da produção etnográfica apenas, encontraremos que as práticas e crenças em torno da morte e dos destinos além-túmulo são desde há muito um objecto relevante de registo no contexto galego, apenas com par nas atenções notórias que o Carnaval também foi suscitando. (Cf., como exemplo precoce e influente desta atenção dupla, Murguía, 1985 – um texto fundamental, publicado pela primeira vez em 1888; ver tb. as bibliografias de Mariño Ferro, sd., ou Lema Bendaña, 1990-1). Podemos dizer que estas incidências assíduas de atenção até hoje se mantêm como emblemas duma "tradição de escrita etnográfica" específica da Galiza (cf. Fardon, 1990). Tradição que começou a ser assente nos seus tópicos nos finais do século XIX e que, na maior parte das vezes, esteve estreitamente relacionada com o processo de nacionalização da cultura, porque, por regra, foi militante o empenho dos etnógrafos galegos mais renomados (cf. Rodríguez Campos, 1994; Prat, 1991; Medeiros, 2006)⁶.

Impressionou-me sobremaneira a notoriedade do uso político contemporâneo do culto dos mortos na Galiza. Importa dizer que estas práticas não surgem ali como meras partes da vida corrente, susceptíveis apenas de prender a atenção de viajantes ou do estudioso isolado (como tem vindo a acontecer no Minho). Pelo contrário, muitos galegos com quem falei demonstravam-se convictos de que a tanatofilia era um dos traços relevantes da sua cultura nacional, opiniões que podiam ganhar desdobramentos reflexivos curiosos. Por exemplo, em várias ocasiões fizeram-me notar em Compostela como era um túmulo, o do apóstolo Santiago, que centrava a cidade e, por extensão, a Galiza toda; facto que teria consequências na determinação das características da cultura nacional e nas ritualizações políticas.

O túmulo do Apóstolo não é o único que tem relevo na representação da cultura nacional galega ou em cuja vizinhança tenham lugar importantes actos políticos, como quem quer que acompanhe o noticiário dos actos públicos dos

⁵ Ilustrações que assentarei num artigo mais longo, agora em preparação. Um bom exemplo dos desdobramentos destes motivos são os propostos pelas caricaturas surgidas em jornais e revistas, desde os finais do século XIX, onde a variedade de cenas mais ou menos macabras é impressionante. Importa anotar que o mais famoso ideólogo do nacionalismo galego foi um caricaturista genial, A. Rodríguez Castelao (ver adiante neste texto várias referências), em cuja obra gráfica os ditos motivos macabros muito abundam.

⁶ Nas aproximações antropológicas o reconhecimento das tangências entre os dois temas é bem conhecido, teorizadas por Julio Caro Baroja (1965), nomeadamente. Gostaria de chamar a atenção nesta nota para a popularização destes temas e das respectivas inter-relações que é proposta pela exaustiva cobertura das festas de Carnaval que a cada ano a televisão autonómica (TVG) faz, imagens q sempre envolvidas por um discurso curioso, preenhe tanto de referências antropológicas como de intenções nacionalizadoras.

políticos galegos poderá confirmar facilmente. O terreno que escolhi nos anos 1990 permitiu-me perceber a relevância do culto dos mortos na sede do governo autónomo da Galiza, cidade onde os usos competitivos de *ofrendas florais* ou de *misas de cabodano* não são surpreendentemente frequentes; também ali não são inéditos os passes rocambolcos da "vida política dos cadáveres" (Verdery, 2000)⁷.

Por outro lado, em comícios, que eram momentos altos de celebração nacionalista, ouvi reiteradamente fazer alusões metafóricas duma fantástica procissão de mortos, a *Santa Compañía*, também tema grande das atenções de etnógrafos locais e forasteiros que trabalharam na Galiza. Esta é a designação mais comum de uma das crenças que teria sido corrente por toda a Galiza rural (como aliás, no Minho, onde o nome mais frequente que recebe é "procissão dos defuntos") e que cedo chamou a atenção de diversos observadores do campesinato galego. Encontramos menções da *Santa Compañía*, por exemplo, com o *ilustrado* Frei Martín Sarmiento (cf. Lisón-Tolosana, 1998), ainda no século XVIII, ou nos relatos do famoso viajante inglês George Borrow, que passou pela Galiza na segunda metade dos anos 1830 (cf. Borrow, 1970). Também em páginas já politicamente empenhadas de Manuel Murguía, datadas de 1888, o tema tem relevo e, até hoje, tornaram-se já inumeráveis as aproximações etnográficas que a *Santa Compañía* suscitou (cf. Lema Bendaña, 1990-1 e Mariño Ferro, s.d.).

Em 1881, Consiglieri Pedroso referenciava as crenças minhotas na "procissão dos defuntos", seguindo notas que lhe enviava Francisco Martins Sarmiento desde Guimarães (cf. Pedroso, 1988). O autor acolhe uma menção rápida à Galiza neste seu texto, sugerindo vagamente que ali seria o solar das crença encontradas no Minho, onde, aliás, já se então desvaneceriam, segundo o que também anota. Na verdade, este motivo folclórico manteve grande vivacidade no Minho, como posso testemunhar, porque – desde criança e em várias circunstâncias até tempos recentes – que me habituei a ouvir relatos, mais ou menos convictos, da ocorrência destes tétricos encontros nocturnos. No terreno, também minhoto, que frequentei no início dos anos 1990, tendiam os informantes a dizer com bastante ironia que a chegada da "electricidade" às duas freguesias, nos anos 60, tinha acabado com as eventualidades de encontro com a "procissão dos defuntos". Mas aquilo que se deve notar em falta no caso do Minho é ausência de objectivações em registo erudito da procissão dos defuntos como recurso para imaginar – Anderson, 1991 – uma comunidade mais ampla do que a paróquia – uma *demarche* que desde há muito assentou na Galiza (comparar com Fernandez e Fernandez, neste volume, as ilustrações propostas a partir do caso asturiano).

⁷ Como exemplo, ver no *You Tube* o vídeo intitulado "Traslado do Feltro de A.D.R. Castela a Galiza. Galiza Naçom!".

Entre os trabalhos antropológicos que a *Santa Compañía* suscitou destacaria os propostos por Carmelo Lisón-Tolosana (op. cit.) ou por Marcial Gondar (1988), por serem aproximações especializadas e sistemáticas do tema. Mas, na perspectiva que agora tomo, serão mais particularmente interessantes as apropriações alegóricas que o tema sofreu no discurso galeguista, com seus desdobramentos em inúmeros registos artísticos ou literários. Parece-me especialmente curiosas as apropriações políticas mais directas, tanto que podemos assinalar a *Santa Compañía* como *leitmotiv* de algumas das mais notáveis peças de retórica da história do galeguismo. Ilustro estas apropriações, recuperando nos três parágrafos seguintes parte duma descrição que fiz num trabalho anterior (Medeiros, 2006). Por seu intermédio quero dar conta da tónica genérica dos discursos do grande comício do *Día da Patria Galega* (25 de Julho), que a cada ano reúne milhares militantes nacionalistas vindos de toda a Galiza numa das praças mais famosas de Santiago de Compostela. Ali, invariavelmente, surgem reiteradas as metáforas com que nos anos 40 A. Rodríguez Castelao (1886-1950, o mais famoso do teórico do galeguismo) fizera a descrição da pátria e da sua perenidade.

""Nos discursos proferidos no comício do BNG, em cada *Día da Patria*, acabará por surgir aludido o facto da *Praza da Quintana* ser a "*Quintana dos Mortos*" – porque um velho cemitério da Alta Idade Média ali se teria situado. Este é um tipo de evocação com eficácia provada nos discursos nacionalistas, um dos seus "mitos" mais característicos como A. Smith sugeriu (1999). Imediatamente, quero dar conta de continuidades que podemos reconhecer no discurso nacionalista galego, considerando as alocações suscitadas pelo *Día da Patria*. Nestas, o tema da *Santa Compañía* – uma imaginada procissão de mortos bem conhecida dos antropólogos que trabalham na Galiza – surge como mote recorrente.

Alba de Groria é um texto belo, escrito por Castelao nos anos 40, quando já estava exilado na Argentina. Feito a propósito de um Dia da Galiza imaginado e ideal, nele é-nos proposto um encadeamento de metáforas poderosas para imaginar a pátria. As primeiras imagens deste texto suspendem a consciência das contingências cruéis da história dos anos que corriam, desde 1936, e aprofundam a partilha pela nação galega de um tempo simultâneo (cf. Anderson, 1991) a 25 de Julho (...).

Nos passos seguintes surge-nos glosado o tema da *Santa Compañía*, de um modo surpreendente, apropriação que afere o lugar de Castelao como o mais insigne dos "*myth makers*" – cf. Smith, op. cit. – do galeguismo. (...) Nesta proposta – por contrapartida das descrições etnográficas desta "corporación de mortos" que é sempre paroquial (cf. Lisón Tolosana, 1998) – acontece uma transmutação crucial de representatividade. Surge-nos agora a evocação da *Santa Compañía* como alegoria da história da Galiza: "...é moito mellor evocar algo irreal,

algo puramente imaxinario, algo que co seu simbolismo nos deixe ver o pasado para proveito do futuro, como unha boa esperiencia. Podemos imaxinar, por exemplo, unha Santa Compañía de inmortaes galegos en interminabel procesión". Cita depois Castelao vultos da história galega, uma lista longa que atravessa muitos séculos, desde o heresiarca Prisciliano do século IV até às figuras que ilustraram a Galiza no século XIX e início do século XX. É muito inclusiva esta lista, cabendo nela todos os mais notáveis galegos, mesmo os que serviram os monarcas castelhanos com devoção ou os que escreveram em espanhol. A enumeração chega até Ramón del Valle Inclán, ainda recentemente falecido, e a cuja evocação Castelao apõe uma nota tétrica surpreendente "*e por fin o gran Don Ramón, aínda non ben descarnado*". Nesta evocação tão abarcante de figuras históricas nascidas na Galiza, cabem muitos galegos "subornáveis" que marcaram a história do Estado espanhol. Mas este é apenas um passo retórico que antecede a negação das contingências da história, para que a eternidade da nação possa ser enunciada:

"Afortunadamente, Galiza conta, para a súa eternidade, con algo máis que unha Hestoria fanada, conta c-unha Tradición de valor imponderabel, que eso é o que importa para gañar o futuro. Cando a Santa Compañía de inmortaes galegos, que acaba de pasar por diante da nosa imaxinación, se perde na espesura d-unha floresta lonxana, con esa mesma imaxinación veremos xurdir do humos da terra-nai, da nosa terra, saturada de cinzas humáns, unha infinida moitedume de luciñas e vagalumes, que son os seres innominados que ninguén recorda xa, e que todos xuntos forman o substractum insobornabel da patria galega. Esas ánimas sen nome son as que crearon o dioma en que eu vos falo, a nos cultura, as nosas artes, os nosos usos e costumes, i en fin, o feito diferencial de Galiza. (...) Esa infinda moitedume de luciñas e vagalumes representa o que fomos, o que nós somos e o que nós seremos sempre, sempre, sempre" (idem: 3-4).

Um tipo de imagens muito similar surgirá reiterado no discurso do líder BNG – Xosé Manuel Beiras⁸, que habitualmente encerra o comício da Quintana do 25 de *Xullo* com uma intervenção vibrante. De facto, foram constantes nestes discursos – que ouvi desde 1997 até 2000 – as citações extensas de Castelao. Citações que já tinham sido reiteradas em muitos comícios anteriores do Dia da *Pátria*, segundo as reportagens que conferi⁹ (cf. Medeiros, 2006: 61 e segs).

⁸ X. M. Beiras, parlamentar e dirigente do BNG, será a figura com maior destaque no movimento nacionalista galego nas últimas décadas.

Monumentos da morte (ainda) domesticada

Nos anos recentes, transformam-se nos contextos rurais galegos as práticas funerárias de maneiras surpreendentes, ganhando expressões novas que têm possibilidades de explicação desconhecidas. Poderíamos reconhecer ilustrações pertinentes das teses famosas sustentadas por Phillipe Ariés, anotando como na Galiza se vincam algumas dimensões da "morte selvagem" (cf. Ariés, 1974). Mas torna-se evidente que práticas localistas de "morte domesticada" afinal resistem, e que já vão sendo acolhidas à luz de referências eruditas, popularizadas como já disse e que valorizam e celebram os velhos preceitos funerários, o culto dos mortos e todas as crenças correlatas como coisa muito própria da cultura nacional.

Assim, os modernos tanatórios galegos ainda muitas vezes acolhem velórios que se mantêm a noite toda, contando com serviços de cafeteria e de outros diversos apoios como, por exemplo, duches. Esta é, por exemplo, uma apropriação inopinada destas infra-estruturas que, por outra parte, poderiam ser tomadas como exemplos da alienação proposta pelas experiências contemporâneas da morte, se seguirmos os argumentos de P. Ariés. Nos jornais galegos podem encontrar-se com frequência ecos de reivindicações de autarcas que invocam como aval a cultura nacional, seja para justificar a construção de tanatórios ou para fazer arranjos monumentalizadores em cemitérios ou, ainda, para garantir verbas que lhes permitam financiar o transporte dos idosos que participam em velórios e funerais.

Um texto recente de um escritor, um pároco idoso, sugerirá as ambiguidades já referidas no sentido das transformações das práticas funerárias ocorridas. Denunciando alienações trazidas pelos tempos recentes, afinal também regista a resistência das dimensões gregárias dos actos funerários, que se vêem mesmo intensificadas:

"Medran por todas partes as razóns para o desalento. Uns datos sintomáticos: en moitas parroquias rurais, non faltan medios para a asistencia masiva ás misas de exequias e cabodanos, en moitos casos organizados polas empresas de pompas fúnebres de xeito que o grego se sente reducido ó papel de servidor das funerarias máis que dos fregueses."

Em 1996, quando fazia as primeiras viagens exploratórias na Galiza, surpreendeu-me muito a frequência com que notas de dó, os anúncios de velórios, de funerais, de missas de 7º dia, de mês ou de *cabodano* eram emitidos nas rádios locais, que também anunciavam o percurso de autocarros, fretados para recolher os interessados em participar em actos funerários. Assim, numa viagem longa de

automóvel sucediam-se na rádio novas sintonias, reiterando-se em cada uma delas os discursos, quase sempre muito animados, de jovens locutores que mantinham programas musicais. Era entre comentários sobre novidades e sucessos discográficos que surgia a leitura rápida e desprendida daquele tipo de noticiário de interesse local, uma coexistência que me desconcertou muito inicialmente.

A acção exuberante das agências funerárias galegas tem um pano de fundo demográfico muito particular, que há-de ser referido. A *Comunidade Autónoma* será a região mais envelhecida da União Europeia, segundo os analistas locais, contando com saldos naturais negativos nas últimas décadas, fenómenos sobretudo marcado nos *concellos* rurais onde a perda de população atinge dimensões catastróficas em muitos dos casos (cf. Fernández Leiceaga, 2000).

Os concelhos rurais galegos são pequenos e compostos por um reduzido número de paróquias na sua maioria, mas o alargamento das comunidades ltuosas que o uso recente de autocarros alugados sugere é fenómeno novo. Encontramos transmutada o antigo âmbito de celebração funerária, que era paroquial na maior parte dos casos, e que se vê ampliado sistematicamente para o de nível concelhio ou mesmo, eventualmente, supra-concelhio, sugeriram-me que por vezes abarcam dois ou três concelhos o giro habitual destes autocarros. Esta transformação específica permitirá aludir a várias outras vertentes de mudança que tocaram a sociedade galega nos últimos anos.

Para além do envelhecimento e da desertificação, também ficam sugeridos os tempos de maior prosperidade vividos nas últimas décadas, a maior mobilidade genérica, ou até mesmo as novas realidades da disputa política que a implantação recente da democracia no Estado espanhol instaurou. Assim, em concelhos pequenos e com população muito envelhecida, a reeleição de um autarca pode ser garantida pela assiduidade com que frequente velórios e funerais, pela quantidade de obras executadas nos cemitérios paroquiais ao longo do mandato ou, ainda, pela generosidade com que assegura o transporte dos seus munícipes para os actos funerários⁹.

Em Ribadavia a conversa já referida que tive com colegas antropólogos foi nocturna, foi amena e bem-humorada. Também lá comentamos, por exemplo, o destino de um famoso cemitério, feito em Fisterre pelo mais conhecido dos arquitectos galegos, César Portela. Trata-se de uma obra bela e impressionante, que é composta por grandes caixotões quadrangulares de cimento armado, abertos

⁹ São permanentes nos jornais ou nas conversas as alusões cruzadas a estes modos peculiares de fazer política e os nomes de autarcas mais contumazes já fazem parte do anedotário corrente na Galiza urbana. Num caso recente, a ausência do presidente da autarquia num funeral, contra toda a sua prática anterior que tinha sido marcada pela presença sistemática nestes actos, abriu disputas entre os representantes dos principais partidos na assembleia municipal, desaguisados que foram noticiados com algum destaque nos jornais galegos.

ao mar e soltos entre si, dispostos uma encosta isolada da Costa da Morte. Mas há anos que se mantém vazio o cemitério novo de Finisterre – porque não admitem os paroquianos dispor os restos dos seus mortos num lugar assim isolado e distante do povoado.

Em 1926, Vicente Risco – o mais articulado teórico do nacionalismo galego e também, nomeadamente, etnógrafo – aferia as expressões da "*convivência garimosa dos galegos com os mortos*" (cf. *Nós* 34:16; tb. Risco, 1946 e 1962). Estes eram reconhecimentos que, afinal, já tinham sido feitos por Manuel Murguía em *Galicia*, obra marcada por profusas referências celtófilas que, até hoje, tanto imbuem as possibilidades de representação da cultura galega (ver Medeiros, 2005). Podemos dizer aqui que encontramos no destino de abandono da obra notável de César Portela sofreu a reivindicação, de escala paroquial, da continuidade da vontade de manter uma convivência "afectuosa" com os mortos por parte dos habitantes de Fisterre. Mas, por outro lado, são muito sugestivas as possibilidades de leitura da obra nova que permanece vazia, sobretudo se as pensarmos à escala nacional e de encontro às propostas do *myth maker* nacionalista (Smith, 1999) inspirado, pioneiro e até hoje influente que foi Manuel Murguía.



Cemitério de Fisterre, Galiza. Fotografia de Nieves Herrero

Em *Galicia*, depois de descrever a terra, Murguía interroga a presença das construções funerárias megalíticas presentes na paisagem, os *dolmens*, para os reivindicar como primeiros monumentos galegos. Em seguida, à exegese de fontes latinas – que localizavam neste extremo peninsular o fim do mundo e o limiar de acesso ao mundo dos mortos – soma um aparato de referências céltófilas. São estas depois, com a sua cronologia de aplicação imprecisa, que vêm soldar a sucessão de argumentos, entrosados por descrições de crenças e práticas mantidas pelas populações rurais suas contemporâneas, cuja ascendência céltica é afiançada por petição de princípio (cf. Murguía, 1985). Tal como as remotas construções megalíticas que Murguía monumentalizou, o cemitério de César Portela em Fisterre propõe com a sua presença sentidos intemporais. Como os *dolmens*, esta obra vazia também pode ser reconhecido com monumento galego por antonomásia – tendo já a caução da genealogia grávida de referências tanáticas e celtófilas que tanto marca o discurso galeguista desde os seus primórdios.

Conclusão

Na Galiza, as dimensões reflexivas que o culto dos mortos tomou são ostensivas e particularmente fascinantes. A propósito da morte e das crenças correlatas, podem ser encontradas ali intervenções de antropólogos na imprensa e o uso avulso de considerações etnograficamente informadas nos jornais, nos *blogs*, ou mesmo nos comentários avulsos de informantes. Estas apropriações propõem-se-nos como um exemplo específico de como referências de nacionalização se difundem ali paulatinamente, processo que, afinal, poderia ser descrito – citando um antropólogo famoso – como parte do entretecimento de uma "teia sentidos" na qual os galegos se vão "suspendendo" (cf. Geertz, 1973). Este foi um processo começado já nos finais do século XIX, e hoje muito solidificado ao abrigo das novas realidade político-administrativas que a Constituição espanhola de 1978 garante (cf. Fernandez, 1994).

À semelhança daquilo que Cláudio Lomnitz ilustrou recentemente por referência ao México (Lomnitz, 2005), podemos dizer que na Galiza aconteceu uma "nacionalização da morte" – a sua patrimonialização, como também podemos dizer. Seria frívolo sugerir que neste exemplo enfrentamos uma mera "invenção da tradição", feita ao longo do tempo pela mão de intelectuais afins ao movimento galeguista. Temos também na Galiza, tal como no México, uma "construção densa" (Lomnitz, *idem*). Nesta não se pode discriminar facilmente o fundo popular e anónimo de saliência efectiva de crenças necrófilas, que ainda têm expressões contemporâneas (cf., por ex., Roseman, 2003), dos usos que a sua representação ganhou no processo de objectivação da cultura.

Genericamente, para além do exemplo que percorri, na Galiza contemporânea é um processo de construção cultural de âmbito nacional que encontramos em jogo. Este já recebe contributos nítidos pelo menos desde os finais do século XIX, e hoje desdobra-se com pleno vigor ao abrigo das garantias constitucionais vigentes em Espanha. Podemos dizer que nada de similar podemos reconhecer no que respeita ao Minho, porque foram outras as patrimonializações ali ocorridas. Estas concorreram para o assentamento de outro discurso, aquele que serviu a nacionalização da cultura dos portugueses, onde os temas tanáticos nos aparecem bem mais discretos do que nas representações contemporâneas da cultura nacional galega.

Bibliografia

- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1987). *Alto Minho*. Lisboa: Presença.
- ANDERSON, Benedict [1991 (1983)]. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Nova Iorque – Londres: Verso.
- ARAÚJO, José Rosa (1982-1989). *Serão*. Caminha: Edições Camínia, 3 Vols.
- ARIÉS, Philippe (1974). *L'Homme Devant la Mort*. Paris: Éditions du Seuil.
- BAROJA, Julio Caro (1965). *El Carnaval*. Análisis histórico-cultural. Madrid: Taurus.
- BARROS, Carlos (1994). "Mitos de la Historiografía Galleguista". In *Manuscripts* 12: 245-266.
- BORROW, Jorge, 1970 (1843). *La Biblia en España*. Madrid: Alianza Editorial.
- BOUZA-BREY, Fermín (1982). *Etnografía y Folklore de Galicia*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 2 vols.
- CASTELAO, Alfonso R. (1976). *Obra Completa II. Sempre en Galiza*. Madrid: Akal.
- CASTELAO, Alfonso R. (1982). *Cousas da Vida*. I. Madrid: Akal.
- CONSIGLIERI PEDROSO, Zófimo (1988). *Contribuições Para Uma Mitologia Popular Portuguesa e Outros Escritos Etnográficos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- DIAS, A. Jorge e Ernesto Veiga de Oliveira (1962). *A Cultura Castreja e a Sua Herança Social na Área Galaico-Portuguesa*. Porto: Centro de Estudos de Etnologia Peninsular.
- DURÁN, J. A., org. (1984). *Aldeas, Aldeanos Y Labriegos en la Galicia Tradicional. Alfredo Vicenti. Prudencio Rovira. Nicolás Tenorio*. Madrid: Imprenta del Servicio de Publicaciones Agrarias.
- FARDON, Richard, org. (1990). *Localizing Strategies. Regional Traditions of Ethnographic Writing*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- FEIJÓ, Rui Graça et al, orgs. (1985). *A Morte no Portugal Contemporâneo*. Lisboa: Quercus.

- FERNANDEZ, James W. (1994). "The Dilemmas of Provincial Culture and the Framing of Anthropological Inquiry". In Ricardo San Martín (org.) *Antropología sin Fronteras. Ensayos en Honor a Carmelo Lisón*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas: 71-91.
- FERNANDEZ LEICEAGA, Xaquín, org. (2000). *Avellamento Demográfico e Consequencias Socioeconomicas*. Vigo: Xerais.
- FERNÁNDEZ DE ROTA, José Antonio (1984). *Antropología de un Viejo Paisaje Gallego*. Madrid: CIS/SigloXXI.
- FERNÁNDEZ DE ROTA, José Antonio (1988). "Releyendo 'Una Parroquia Galega' de Vicente Risco," *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 100: 585-593.
- FRAGUAS, Antonio (1973). *La Galicia Insólita*. A Coruña: Librialgal.
- FRAGUAS, Antonio (1988). *Romarias e Santuarios*. Vigo: Galaxia.
- GEERTZ, Clifford (1973). *The Interpretation of Cultures*. Nova Iorque: Basic Books.
- GONDAR, Marcial (1989). *Romeiros do Alén. Antropoloxía da Morte en Galicia*. Vigo: Xerais.
- GONZÁLEZ REBOREDO, X. Manuel, org. (1997). *Galicia. Antropoloxía*. A Coruña: Hércules de Ediciones.
- HANDLER, Richard (1988). *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Madison: University of Wisconsin Press.
- LEMA BENDAÑA, Xosé, 1990-1991, "Apuntes en Aportación a unha Bibliografía de Tema Etnográfico", *Boletín Auriense* XX-XXI: 429-497.
- LIMA, Augusto C. Pires de (1947-1951). *Estudos Etnográficos, Filológicos e Históricos*. Porto: Junta da Província do Douro Litoral, 5 vols.
- LIMA, Joaquim Pires de e Fernando Castro Pires de Lima (1938). *Tradições Populares de Entre-Douro e Minho*. Barcelos: Companhia Editora do Minho.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo (1971). *Antropología Cultural de Galicia*, Madrid, Siglo XXI.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo (1974a). *Perfiles Simbólico-Morales de la Cultura Gallega*. Madrid: Akal.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo (1974b). *Brujería, Estructura Social y Simbolismo en Galicia*. Madrid: Akal.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo (1998). *La Santa Compañía. Fantasías reales. Realidades fantásticas (Antropología Cultural de Galicia IV)*. Madrid: Akal.
- LOMNITZ ADLER, Claudio (2005). *Death and the Idea of Mexico*. Nova Iorque: Zone Books.
- MARTINS, J. P. Oliveira, s.d. (1881). *Portugal Contemporâneo*. Lisboa: Europa América.
- MEDEIROS, António (2005). "Rastros de Celtas e de Lusitanos: creencias etnogenéticas, consumos Y identidades en Portugal y Galicia". *Política Y Sociedad*, vol. 41-3:151-166.
- MEDEIROS, António (2006). *Dois lados de um Rio: Nacionalismo e Etnografias na Galiza e em Portugal*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais do ICS.

- MENOR CURRAS**, Manuel (1983). "Los Petos de Animas de la Provincia de Orense". *Revista de Folklore*, 25:6-15.
- MURGUÍA**, Manuel (1985). *Galicia* (Prólogo e Bibliografía por Justo G. Beramendi). Santiago de Compostela: Sálvora, 1º vol.
- ORTIZ**, Carmen; **Sánchez Gómez**, Luis (1994). *Diccionario Histórico de Antropología Española*. Madrid: C.S.I.C.
- OTERO PEDRAYO**, Ramón, org. [1979 (1962)]. *Historia de Galicia*. Madrid: Akal, 3 vols.
- PEREIRA**, Benjamim Enes (1965). *Bibliografía Analítica de Etnografía Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura/Centro de Estudos de Etnologia Peninsular.
- PRAT**, Joan (1991). "Historia. Estudio Introductorio", Joan Prat *et. al.*, orgs. *Antropología de los Pueblos de España*. Madrid: Taurus: 13-30.
- RISCO**, Vicente (1946). *Creencias Galegas. La Procesión de las Ánimas y las Premoniciones de Muerte*. Madrid: C. Bermejo.
- RISCO**, Vicente (1962). "Etnografía: Cultura Espiritual", in Ramón Otero Pedrayo, org. *Historia de Galicia*. Buenos Aires: Ed. Nós, vol. I: 255-777.
- ROSEMAN**, Sharon (2003). "'Going Over to the Other Side': The Sociality of Remembrance in Galician Death Narratives". *Ethos* 30 (4): 433-464.
- RODRÍGUEZ CAMPOS**, Xaquín (1994). "Cultura e Experiencia Humana: Antropología Romántica de Galicia". In *Actas do Simposio Internacional de Antropoloxía in Memoriam Fermín Bouza Brey*. Vigo: Consello da Cultura Galega: 41-48.
- ROF CARBALLO**, Xoán, [1989 (1957)]. *Mito e Realidade da Terra Nai*. Vigo: Galaxia.
- SMITH**, Anthony D. (1999). *Myths and Memories of the Nation*. Oxford: Oxford University Press.
- TABOADA CHIVITE**, J. (1972). *Etnografía Gallega. Cultura Espiritual*. Vigo: Galaxia.
- VERDERY**, Katherine (2000). *The Political Lives of Dead Bodies*. Nova Iorque: Columbia University Press.



SEGUNDA PARTE

(Memória de Artíficos)







NO COFRE DA MEMÓRIA

ETNOGRAFIA DE UM ENLACE DIPLOMÁTICO NA UNESCO

Ana Paula Zacarias

I

Permita-me o leitor que inicie este breve ensaio relembando as circunstâncias que lhe deram origem. Destacada para a delegação permanente de Portugal junto da UNESCO, tive a oportunidade de discutir com um dos coordenadores deste volume a natureza do meu trabalho naquele organismo internacional. Falamos das vantagens e desvantagens do meu estatuto ambíguo de diplomata formada em Antropologia no contexto de um organismo como é a UNESCO, uma instituição onde peritos e legisladores de todo o mundo circulam, dedicando-se laboriosamente a descobrir pontos comuns numa imensa variedade de percepções e de discursos sobre assuntos abrangentes como a educação, a cultura, a ciência e a comunicação.

A conversa mencionada levou-me a discorrer então um pouco sobre o projecto de elaboração de um novo instrumento jurídico internacional, que estava então em fase de negociação naquele grande fórum, sobre a salvaguarda do património cultural imaterial. Lembro-me de me ter lamentado do total alheamento da sociedade civil portuguesa em geral, e da comunidade científica em particular, em relação a esta temática. Era algo que, sentia-o, poderia vir a ter implicações profundas em termos de definição das expressões culturais e da sua continuidade no tempo, em todos os países e não só em Portugal. Manifestamente exigia-se uma reflexão multidisciplinar aprofundada. Quiseram as circunstâncias que deste encontro centrado numa discussão sobre esta "*matéria do património*", nascesse, num estimulante consórcio de vontades e ideias, o projecto de realizar um ciclo de encontros sobre o assunto: precisamente, os *Encontros Interdisciplinares sobre a Matéria do Património*.¹

Esta é apenas, evidentemente, uma memória – a minha – do acontecido, e como tal um mero artificio da realidade. Convoco-a como se ordenam as palavras de um diário ou as imagens de um álbum de fotografias, numa ânsia de ordenar uma realidade pretérita. A minha memória, como qualquer memória, afirma-se sobretudo como um processo de esquecimento, de eliminação selectiva de eventos

¹ Ver resumo destas iniciativas, na Introdução deste volume.



que, ao atribuir significado e valor àquilo que permanece, reconstrói a realidade; constitui um traço distintivo da minha própria realidade, permitindo uma transmissão plausível no tempo.

O conjunto das minhas memórias individuais, sejam elas objectos, memórias, vivências, pensamentos, palavras ou crenças, constitui o meu tesouro, o meu *património*. Esta forma de ordenamento de experiências individuais é, de certa forma, homóloga daquela que gera e gere as experiências colectivas, sejam elas as de uma família, de uma geração, de um grupo de amigos, de uma comunidade local, de um Estado, ou mesmo do conjunto da Humanidade. Todas estas entidades categoriais e agenciais possuem o seu *cofre de memória*, ou o conjunto de bens que lhes são real ou simbolicamente comuns, os múltiplos patrimónios cujo destino é integrar-se, sobrepôr-se, contradizer-se, espelhar-se, em função de inesgotáveis identidades e interesses mais ou menos específicos.

O que cabe, num dado ponto do tempo e do espaço das relações humanas, em cada cofre, é aquilo a que, individual ou colectivamente, atribuímos um valor e um significado para o futuro. Para além da construção identitária, o nosso cofre de memória, o nosso património, é aquilo que nos permite dar espessura ao tempo e imaginar que assim inscrevemos a nossa quota-parte de imortalidade no tempo, no espaço e nas mentes dos que nos sucederão. O valor do nosso património assenta no seu potencial de transmissibilidade e é aí que o indivíduo, ou o grupo, se integra simultaneamente numa cadeia simbólica e numa linhagem histórica que reduzem a sua precariedade e lhe conferem humanidade. O círculo dos contemporâneos é um círculo de passadores e intermediários de memórias, as dos antepassados e as suas próprias, destinadas a indistintos e improváveis herdeiros futuros, que teimamos em acreditar que existirão e que serão aparentados connosco. Simultaneamente realidade e construção, matéria e significado, o património tem então como vocação ser transmitido; ou, mais precisamente, é na medida em que é transmissível e transmitido que o seu sentido e o seu valor se constituem.

Património, acção, evento, palavra, objecto, momento e sobretudo a memória de tudo isto, bem como a reformulação no tempo e no espaço desta memória, vivem da sua natureza simbólica e articulam-se com o próprio conceito de identidade. Não é de estranhar assim a existência de patrimónios de base material ou imaterial, natural ou cultural; patrimónios que variam segundo a identidade de quem os produz e dos seus destinatários futuros.

II

Uma mudança de paradigma importante ocorre quando a noção de "património", e aqui refiro-me não apenas à ideia mas também à própria palavra, no caleidoscópico das suas variadíssimas traduções, se infiltra na noção de "Humanidade" e a (re) constitui enquanto entidade categorial produtora e destinatária de memória. Esta noção de "património universal" ou de "património da Humanidade" desenvolve-se sobretudo a partir dos meados do século passado.

Ao fim da II^a Guerra Mundial e do seu rasto imenso de destruição de vidas, de bens e de memórias, corresponde um tempo de amargura e desespero, mas também de reacção e de reconstrução, a nível individual e colectivo, a nível nacional e internacional. A descolonização e a subsequente criação de novos estados, portadores dos seus respectivos cofres de memória, que são tomados como elementos-chave para a construção da sua identidade, vem acelerar este processo de (re)construção. Dos escombros das guerras coloniais e das guerras da independência nascem organizações de cooperação em que os estados soberanos discutem e adoptam normas de vocação universal. Neste "concerto de estados" – e porque para políticos, legisladores e cientistas é atractiva a concepção – a terra torna-se una e as fronteiras da Humanidade alargam-se para nelas caberem todos os humanos, independentemente das suas características físicas ou culturais, independentemente do espaço ou do tempo em que se encontram. Torna-se una, porque é declarada una.

Nas palavras Octávio Paz, prémio Nobel da literatura e figura influente nos círculos da UNESCO, somos pela primeira vez contemporâneos de todos os homens. Simultaneamente, a noção de aceleração do progresso, de desenvolvimento tecnológico e científico (seja ele o do DDT, o das vacinas, o do automóvel ou o das armas de destruição massiva), bem como a expansão mundial dos mecanismos de mercado e suas formas de controlo, o confronto entre sistemas ideológicos e religiosos, criam um novo modelo do futuro: o futuro já não é o que era, está cada vez mais próximo do presente e simultaneamente mais distante do passado. Cintilante, estimulante, mas também assustador, "o futuro" é uma imagem pregnant que só se torna inteligível para a multiplicidade de nações, culturas e línguas na medida em que nela se podem consignar elementos (imagens e memórias) do passado e do presente.

A memória colectiva deixa então de ser, nestes novos *fora* de discursividade global, é a de um grupo, de uma cultura ou de um conjunto de culturas, para se estender a todos os seres humanos – passados, presentes e futuros. Esta nova imagem oferece-se à Humanidade (pelo menos àquela parcela de decisores de vários tipos que se vai habituando a sentar-se nas cadeiras e sofás dos recém-

criados organismos internacionais e regionais como o garante do futuro, a prova da unidade e o espelho da diversidade. Estes organismos, e em particular as organizações internacionais intergovernamentais de vocação universal – como a das Nações Unidas – ou outras de natureza não-governamental, reclamam e assumem representar a Humanidade na sua plenitude: estabelecem princípios, elaboram quadros jurídicos, criam programas de cooperação internacional.

Uma das lógicas jurídicas subjacentes a toda esta recém-descoberta actividade (e que é de particular relevância para o assunto deste ensaio) é a de que um bem ou uma coisa, na sua face material e individualizada relevam da propriedade e do contrato, características da esfera privada. Mas, corolário desta norma, o valor patrimonial, isto é, a virtude simbólica da transmissibilidade, passa a relevar de uma esfera mais elevada, destinada a preservar um valor essencial que se encontra para além da materialidade do bem. Os proprietários deixam, nestas circunstâncias, de ser todo-poderosos, e os Estados perdem a soberania absoluta: ambos se tornam depositários usufrutuários, inscrevendo a posse na transmissibilidade para um destinatário comum, o futuro, as gerações vindouras dessa categoria fantasmática que é a "Humanidade".

E a Humanidade como entidade categorial define-se na medida em que se constrói e se dispõe a alargar o espaço topológico de valores comuns, o seu cofre de memória colectiva. Este cofre, o "património", estende-se progressivamente para acolher realidades inusitadas, num contínuo exercício de espirais legislativas e filosóficas. Legisla-se sobre o espaço, sobre a lua e os elementos celestes, mas também sobre o vácuo sideral; a terra, os fundos marinhos, os nódulos polimetálicos, os jazigos de produção petrolífera submersos, o fundo dos oceanos; pensam-se como património da Humanidade as florestas, a natureza, o ambiente, a Antártida, a vida, o genoma; interroga-se a propriedade das ideias e do genoma humano, e não apenas este mas também o das outras espécies, e a possibilidade de os modificar; estabelece-se como património da Humanidade o Homem e os vestígios das suas criações, os direitos humanos, as civilizações desaparecidas, a criação intelectual e os veículos da sua transmissão.

O conceito de Humanidade declina-se no de património. Essencial e ambígua, a noção de património globaliza-se, invade todos os campos do saber e da acção humanas. No próprio momento em que o futuro do Homem e do planeta se tornam mais incertos, mais abertos e mais difíceis de conceptualizar, torna-se imprescindível recorrer ao uso pronominal do nós inclusivo para "nos" juntarmos em torno de necessidades tornadas urgentes de transmissão, de conversão, de reconstrução, assumindo-"nos" como o elo construtor de uma identidade global,

de um futuro que "nós" precisamos preservar. O "nós" adquire pela primeira vez consciência, como dizia Paul Valéry, em "La crise de l'esprit": "*Nous autres, civilisations, savons maintenat que nous sommes mortelles*".²

III

Criada em 1945, a UNESCO estipula nas primeiras linhas do seu Acto Constitutivo o alcance das suas competências: compete-lhe zelar pela conservação e protecção do património universal, recomendando aos países interessados que elaborem legislação internacional para este efeito. Define de seguida o seu âmbito nocional deste "património universal": livros, obras de arte ou quaisquer outros elementos de interesse histórico ou científico. Em Maio de 1954 é adoptada a *Convenção de Haia para a protecção dos bens culturais em caso de conflito armado* e em 1970 a *Convenção sobre as medidas a serem adotadas para proibir e impedir a importação, a exportação e a transferência de propriedade ilícita de bens culturais*. Em contraponto a uma visão progressista que, no início dos anos 60, é simbolizada no contexto dos países não-alinhados pela construção da imensa barragem de Assuão, no Egipto, começam a surgir grandes campanhas internacionais pugnando pela preservação dos antigos monumentos egípcios: é neste contexto que se inicia a campanha da Núbia, um dos primeiros projectos emblemáticos da UNESCO, a que se seguem intervenções em grande escala em Veneza, em Florença e Borobudur. Os apelos multiplicam-se, provenientes de vários campos ideológicos e culturais: é necessário, é urgente salvar a memória da Humanidade, face ao risco de amnésia que representa o bafo da modernização acelerada. O sucesso e a multiplicação destas campanhas leva a que, em Conferência Geral da UNESCO, em 1966, os estados-membros decidam ser necessário criar um enquadramento legal coerente para estas iniciativas de cooperação internacional destinadas a proteger elementos fulcrais dessa memória e a definir um conjunto de elementos monumentais que possam integrar o "património cultural da Humanidade".

Os primeiros documentos elaborados sobre esta matéria falam simplesmente de "património cultural", nele integrando, *indistintamente*, monumentos arquitectónicos, peças musicais, objectos de arte, línguas, manuscritos. Não são notáveis nas discussões e relatórios produzidos inicialmente quaisquer preferências ou hierarquizações entre espécies patrimoniais e o seu âmbito parece ser consensual. Mas, subitamente, a discussão envereda por outro caminho, em grande medida por força da posição americana, país cujo avassalador processo de industrialização e

² Note-se que Paul Valéry escreveu a primeira parte do seu famoso ensaio, não no final da IIª Guerra Mundial, mas no término da Iª Grande Guerra, em 1919 (publicado inicialmente no primeiro volume de *Varietés*, em 1924).

expansão urbana do séc. XIX suscitou fortes reacções patrimonializadoras no que respeita ao ambiente (e a conseqüente criação dos primeiros "parques nacionais"). A temática da protecção da natureza é introduzida em paralelo à protecção cultural, e a Assembleia Geral considera finalmente que ambas devem ser objecto simultâneo de preservação pela e para a humanidade.

Um problema conceptual e normativo punha-se aos representantes dos estados-membros da UNESCO. Como integrar, num único instrumento jurídico de protecção, a patrimonialização de realidades naturais e culturais em risco, como defini-las e concatená-las? Dito de outra forma, que colocar dentro do grande cofre de memória, e a quem dar essa responsabilidade e autoridade? A solução desenhada, que passava por promover a valorização patrimonial na medida da representatividade reconhecida aos objectos a proteger, irá, de algum modo, inquinhar toda a discussão futura, e condicionar a elaboração e aprovação de programas e convenções nesta área, até à actualidade. Um jogo de interminável negociação sobre os critérios de representatividade conduzirá à preferência pela formação de listas de bens, como num processo de herança familiar, e a uma luta contínua de cada Estado-membro por ver classificada na grande lista um bem seu.

Um dos grandes problemas desta via é que, sendo difícil criar consensos em matérias de hierarquização e valorização. A opção é semelhante à da criação de um álbum fotográfico: colocamos fotografias lado a lado, em páginas sucessivas, esperando inocentemente que do acto resulte uma qualquer linha de inteligibilidade e organização do processo mnemónico. As definições começam a estreitar-se: enquanto os juristas apelam a definições claras, os Estados – são eles, através das suas delegações em Paris, que protagonizam as negociações das convenções internacionais –, zelosos da sua soberania e do seu orgulho identitário, devolvem à Humanidade (ou seja, ao Conselho da UNESCO) os seus pequenos "álbuns de fotografias" fortemente seleccionadas.

Os bens propostos para classificação são-no, não em função apenas da sua necessidade de protecção, mas da sua "representatividade", do seu potencial valor universal e da sua excepionalidade. As opções pareciam evidentes na primeira fase do processo de classificação e inscrição na "lista de bens": o complexo de Machu Picchu no Peru, o vale do Grand Canyon nos E.U.A., a igreja de Notre-Dame em Paris, o Convento dos Jerónimos e a Torre de Belém em Lisboa. Assim se chega à aprovação da *Convenção para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural*, em 1972. A sua repercussão política a nível mundial é imensa e duradoura, chegando até aos dias de hoje.

A *Convenção* articula-se em torno de três eixos fundamentais que lhe conferem uma grande originalidade no contexto da legislação internacional. Em primeiro lugar, dispõe que certos bens patrimoniais apresentam um interesse excepional,

de valor universal e que, por essa razão, compete à comunidade internacional contribuir de forma efectiva para a sua protecção, instituindo-se para este efeito um fundo internacional, apesar do facto desses bens continuarem sob a soberania dos países onde estão situados. Em segundo lugar, valoriza de igual modo bens naturais e bens culturais, sublinhando o carácter material de ambos; uma opção que merece aqui ser realçada, para efeitos da discussão futura em torno dos chamados "bens intangíveis". Finalmente, a *Convenção* define o património a proteger numa lista evolutiva de bens materiais imóveis que respondam a critérios unicamente relativos a monumentos, sítios e territórios. Desta forma, ficam de fora do seu âmbito de aplicação todos os outros elementos de carácter material (como por exemplo os bens artísticos e documentais móveis) e imaterial (tanto cultural como natural), inicialmente indicados como aspectos relevantes do património da Humanidade, em 1972. Ficaram portanto afastados de classificação e protecção diversos tipos de bens que a UNESCO reconheceu terem valor excepcional de carácter universal: os conhecimentos científicos, as obras-primas da literatura, da pintura, da música, da língua, a memória dos povos, as tradições, as crenças, os rituais. Só mais tarde se equacionou a protecção de direitos intelectuais colectivos e a protecção de patrimónios genéticos.

O facto de todo aquele extenso conjunto de bens patrimoniais, ou patrimonializáveis, ter sido excluído da *Convenção* não significou nem o fim nem o abrandamento da reflexão e discussão sobre a criação de mecanismos internacionais da sua classificação e protecção. Pelo contrário, a discussão respeitante aos ditos bens culturais intangíveis, encetada em finais dos anos sessenta do séc. XXI, prolonga-se, alonga-se, e estende-se a vários *fora* internacionais, até que a Conferência geral da UNESCO adopte uma *Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore*, em 1989. Esta *Recomendação* vem equiparar a noção de folclore à de tradição ou cultura popular e define-a como a totalidade das criações culturais de uma comunidade baseadas na tradição, expressas por um grupo ou indivíduos, e reconhecida como reflectindo as expectativas da comunidade, exprimindo a sua identidade cultural e social. Os padrões e valores dessas criações são transmitidos oralmente, por imitação ou por outros meios, e as suas formas são, entre outras – e aqui se retoma o procedimento de listagem –, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, o artesanato, a arquitectura e outras artes.

É curioso notar a tensão surda que existe neste tipo de definições internacionais, entre os juristas, cuja tendência vocacional os leva a estreitar enunciações, critérios e aplicabilidade, e os negociadores (políticos) que preferem manter um certo grau de abertura nas suas definições. Estas tensões evidenciam bem a dificuldade de legislar de forma efectiva sobre estas matérias num organismo como a UNESCO.

Assim, o folclore é perspectivado pela *Recomendação* como parte integrante do património cultural e das culturas vivas. Este dispositivo legal é fundamentalmente dirigido à comunidade científica, aos governos e às administrações, instâncias que o texto identifica como elementos fundamentais para a sua identificação, disseminação e conservação. Trata-se, afinal, de pretender proteger, de fora para dentro, de cima para baixo (e, até certo ponto, do forte para o fraco), aquilo que os antropólogos designam por *seus objectos de estudo*. Ao longo dos anos noventa, começarão a surgir diversas leis nacionais baseadas nesta *Recomendação*.

Uma questão particularmente relevante passa então poder a ser posta: *queremos* proteger a memória de quem, para quem, e com que fins? Para o Kuwait, por exemplo, o património cultural intangível é definido na sua legislação nacional como o conjunto das tradições orais da nação, na sua globalidade; já a Finlândia protege a cultura tradicional em legislação referente ao arquivo e aos direitos de autor; e a Espanha deixa claro que proteger comunidades culturais tradicionais não é o mesmo que proteger minorias culturais.

A problemática da protecção de património, definido para além da base dos aparentemente simples aspectos materiais, e que se articula com as questões do desenvolvimento e do mercado global, começa então a ser tratada em numerosas instituições internacionais, transcendendo a discussão promovida na UNESCO. Repercute-se na Organização das Nações Unidas para Agricultura e Alimentação (a FAO), a propósito dos saberes e sabores tradicionais dos produtos agrícolas; na Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD); em termos que confrontam frequentemente a perspectiva adoptada pela UNESCO, na Organização Mundial do Comércio (OMC, ou WTO), nos intermináveis ciclos de negociação do chamado *Doha Round*, e na Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI).

A reflexão, e sobretudo a negociação, alarga-se progressivamente até que a Assembleia Geral da UNESCO aprova a criação de um polémico e inusitado programa de acção e classificação que recebe o estranho nome de *Programa dos Tesouros Humanos Vivos*, em 1993. Trata-se de um programa de protecção do património que se propõe proteger (eventualmente deles próprios, mas sobretudo das culturas hegemónicas) os detentores de conhecimentos tradicionais e a sua capacidade de transmissão de técnicas e saberes às gerações futuras. A intenção

deste programa - que certas vozes criticam como um novo conceito de zoo humano³ - é, como alguém disse, proteger o gesto e quem o produz⁴. Mais uma vez, o método adoptado é a elaboração de listas, desta vez de pessoas, sábios e mestres.

O programa frutifica no Japão e na Coreia do Sul, países onde a tradição do "Mestre" (seja de artes e ofícios, ou o construtor de templos) não só se mantém mais viva como é muito valorizada pelas entidades oficiais, surgindo como central na identificação e na conservação de formas patrimoniais que se perpetuam através da produção da cópia autenticada de originais. É, a este respeito, paradigmático o caso japonês, em que a protecção de um templo significa a manutenção não da matéria original mas da sua forma. Admite-se a demolição do edificado e a sua reconstrução, atribuindo-se à cópia exactamente o mesmo valor do original, porque o que tem valor não é o bem em si mas a transmissibilidade de um saber fazer. De algum modo, o reconhecimento internacional deste novo conceito de protecção dá ao Japão, no contexto da UNESCO, importantes argumentos para a evolução seguinte.

Protegidos os mestres, esses anciães guardadores de saberes e de maneiras de fazer ancorados em antigas tradições locais, a UNESCO lança - muito por iniciativa japonesa e do recém-eleito Secretário Geral da organização, o Senhor Koïchiro Matsuura -, um novo programa que vem cimentar e alargar a perspectiva dos *Tesouros Humanos*. Trata-se agora do *Programa das Obras-primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade*, iniciado em 2001. O objectivo deste programa é chamar a atenção dos governos, das organizações não-governamentais e, supõe-se, das comunidades locais para a importância de proceder à identificação, preservação e - passo não isento de controvérsia - promoção dos elementos valorizáveis do seu património oral e imaterial. Nele fica proclamada uma equivalência formal entre "património oral e imaterial" com o "património natural e cultural", estipulando para aqueles o mesmo regime de protecção jurídica que a *Convenção* de 1972 havia atribuído a estes. Desperta fica a atenção e o interesse de uma classe de especialistas que se havia sentido marginalizada enquanto autoridade discursiva e avaliadora com a *Convenção* de 1972, que resultara em benefício de arquitectos e historiadores de arte.

Não era, de início, intenção dos autores e defensores do *Programa* promover distinções entre material, imaterial, cultural e natural, mas sim aplicar o mesmo regime jurídico e agencial às diferentes variedades do "património da Humanidade".

³ Criticando, nomeadamente, a concepção essencialista da cultura e a sobrevalorização de uma visão colectivista das sociedades tradicionais, que o algo anacrónico Programa da UNESCO consagra (Gonçalves, 2006; Ramos et al, 2004).

⁴ Ver os comentários do Arq. Fernando Pinto, no 1º Encontro sobre Matéria do Património (Ramos et al., 2004: 64-5).

Mas, no seu cerne, o Programa supõe dicotomizações que vem dificultar a sua aplicabilidade: onde termina a materialidade de um bem e começa a sua intangibilidade? São classificáveis e protegíveis bens puramente imateriais? Como estabelecer direitos de propriedade para este tipo de bens? Perante a dificuldade de definir critérios suficientemente abrangentes e funcionais, nomeadamente, porque entre a UNESCO e a OMC e a OMPI – que defendem patentes e direitos de autor individuais – o diálogo é difícil ou quase nulo. A opção é, de novo, recorrer aos processos de listagem de bens patrimoniais.

Desta vez, a proposta é o estabelecimento de listas do que cada Estado se propõe proteger e listar nessa espécie de quadro de honra que é a "lista de obras-primas do património imaterial da Humanidade". É, note-se, através dos Estados nacionais, e nomeadamente das diversas Comissões Nacionais da UNESCO, que as comunidades locais apelam, ou são chamadas, a candidatar as suas tradições para classificação patrimonial universal. A concepção essencialista que atribui a tradições orais e outros bens imateriais colectivos "valor excepcional de carácter único e universal" levanta incomensuráveis problemas do ponto de vista científico, em particular em antropologia, mas a UNESCO e os Estados-membros preferem não atender às dificuldades conceptuais e metodológicas que o programa suscita.

Obra de *marketing* político para uso de auto-promoção nacional e regional, o nível de satisfação com a ideia do programa é grande entre as delegações nacionais na UNESCO: cento e oitenta membros, de um total de cento e noventa e um Estados, aprovam este programa. O sentimento geral é de que, como aconteceu com a aprovação da *Convenção* de 1972, conseguir inscrever um bem intangível pode corresponder a um "prémio" equivalente à distinção atribuída a uma determinada cidade ou a um determinado monumento arquitectónico, urbanístico ou natural na lista do património material da Humanidade.

Esta noção de prémio, sobretudo para países que se sentiram preteridos durante os decénios em que vingaram sucessivas inscrições de bens europeus na lista anterior, é um importante atractivo para a rápida e talvez algo imatura aceitação do novo conceito de "património intangível". Cada Estado tem agora novas oportunidades de buscar ocultas moedas de ouro nos *seus* cofres de memória, e ver a *sua* cultura intangível mundialmente proclamada; ou seja, e de novo, certos bens são merecedores de figurar no álbum de fotografias da Humanidade – com direito a etiqueta explicativa – enquanto outros se arriscarão a ficar para sempre no esquecimento, em função de critérios não estritamente científicos, mas onde o jogo político e até económico intervem fortemente. Um outro atractivo deste programa é o facto de as candidaturas nacionais deverem ser acompanhadas de um plano de

acção, destinado à protecção e preservação das obras-primas, durante uma década, o que implica que a manifestação cultural proposta poderá sobreviver pelo menos dez anos, com o consequente ganho em termos de promoção internacional.

Ficam, no entanto, no ar diversas perguntas que a Assembleia Geral da UNESCO encontra suprema dificuldade em responder: como se conserva e como se transmite a memória daquilo que é vivo e se encontra em mutação constante? Existem fenómenos sociais e culturais de valor excepcional? Porque é que alguns fenómenos culturais devem ser preservados e revitalizados e outros não? O que é que acontece aos fenómenos culturais e às comunidades que os produzem quando são intervencionadas e protegidas à escala nacional e internacional?

Procuerei evidenciar neste breve apontamento cronológico que o património cultural imaterial tem sido um alvo privilegiado dos apetites da jurisdição internacional. É importante relevar a insistência com que, nos anos mais recentes, se tem procurado que o seu tratamento se faça em formato similar ao do património tangível, com base material. Se a premissa é aceite, e todo o património é protegível da mesma forma e nos mesmos termos, este desiderato implica que aceitemos responder a uma questão fundamental: é possível tratar da mesma forma patrimónios de bases tão distintas? A tentativa de resposta que peritos, juristas e diplomatas procuraram dar a esta questão inscreve-se na complicada história da negociação institucional que deu origem à *Convenção sobre a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial* que a UNESCO aprovou em Outubro de 2003.

Estas negociações decorreram durante os dois anos que mediaram o início do *Programa das obras-primas do património oral e imaterial da Humanidade* e a aprovação da nova *Convenção*, e tiveram o seu ponto mais tenso na altura em que se celebravam os trinta anos da *Convenção* de 1972. Um ponto que marcou toda a reflexão produzida entretanto é a convicção de que os processos de urbanização, a modernização tecnológica e industrial e a globalização dos mercados e ideias constituem um perigo que ameaça de extinção a diversidade das culturas humanas, e põe em risco a preservação da memória colectiva dos povos, traduzindo-se esta possibilidade numa perda irreparável de repertórios culturais, identidades sociais, saberes e técnicas. A ideia de base desta visão é que o desenvolvimento e o enriquecimento material das nações contribui, paradoxalmente, para o seu empobrecimento cultural. Nesta medida, supõe-se, a protecção, a promoção e a revitalização de certas configurações culturais tornaria possível conservá-las para as gerações futuras, oferecendo oportunidades de criação de novas formas de identificação comunitária.

O espírito – ou melhor dito, a tónica – que domina as discussões é o de ânsia em assegurar a a possibilidade de diversidade cultural e permitir a evolução futura de identidades em risco de extinção. Os discursos pautam-se pela busca de formas

de *exploração* e *utilização*, do ponto de vista económico, dos saberes, as técnicas e as vivências tradicionais, de forma a garantir a produção de riqueza – de forma "sustentada" – para comunidades que passam, de despossuídas segundo velhos critérios, a potenciais proprietárias de um património subitamente tornado valioso. Do ponto de vista dos prospectos políticos e ideológicos espera-se ser possível recorrer aos mecanismos de mercado globais para limitar os efeitos nefastos da globalização.

IV

Julgo ser relevante apresentar um apontamento pessoal da forma como decorreram em 2003 os procedimentos negociais no concerto de Estados-nação que é a UNESCO. Imagine-se um vasto salão, no subsolo de um edifício de proporções monumentais, testemunho da arquitectura modernista dos anos cinquenta, claustrofóbica e sem qualquer janela para o exterior. As cadeiras onde cada delegação nacional se senta são incómodas e, sobre cada secretária nua, dispõe-se um microfone e uma placa com o nome do país. Sentado atrás da placa, cada delegado nacional perde identidade pessoal, ele ou ela *é* o seu país; a responsabilidade é imensa, mas suspeita-se que assumida em graus desiguais por cada representante. A sala é dominada por uma mesa, que fica na área superior, mais elevada, onde se sentam sob um colorido de bandeiras, o presidente e os membros do secretariado, o conselheiro jurídico e o relator.

O presidente é um homem baixinho, de olhar vivo, cabelo branco, mão firme, um velho jurista argelino de nome Mohammed Bedjaoui, ex-presidente do Tribunal Internacional de Justiça. Na sala, vê-se de tudo, das garridas vestes africanas dos delegados do Benin e da Nigéria, aos traços índios de dois ou três membros da delegação do México, a um jovem antropólogo de Vanuatu de vasta cabeleira de rastafari; a delegação japonesa é composta por um computador portátil e doze japoneses sentados hierarquicamente uns atrás dos outros. As várias delegações têm composições mistas: os juristas e diplomatas distinguem-se pelos fatos escuros e gravatas ou os *tailleurs* de corte conservador; os antropólogos (porque aqui são eles os peritos) vestindo calças de bombazina, sapatos coçados e camisas mais ou menos espalhafatasas.

Portugal faz-se representar nos trabalhos desta *Convenção Internacional* por Patrícia Salvação Barreto, jurista e directora do antigo Gabinete de Relações Internacionais do Ministério da Cultura, por Joaquim Pais de Brito, antropólogo e director do Museu Nacional de Etnologia, e por mim própria, primeira secretária da Embaixada (ver Salvação Barreto, 2004). Esta variada comunidade preza os rituais e os salamaleques, mas é difícil interpretar a etiqueta alheia ou inferir se

a reacção alheia à nossa própria etiqueta denuncia um qualquer atentado à sua. Sucedem-se assim os mal-entendidos e as hesitações: quem passa primeiro na porta, quem não passa na porta; quem fala primeiro, quem não fala primeiro; o que se deve dizer quando não se entende o que outrem disse, etc. De constante e comum apenas o "muito obrigado senhor presidente", no princípio e no fim de cada intervenção, sendo que cada uma não deve durar mais de dois minutos.

O Japão (quer dizer, a representação do Estado de *Nippon Koku*, ou "Terra do Sol Nascente") marca desde o início as negociações com evidente posição de força: são os japoneses que patrocinam todos os programas de protecção do património imaterial, são eles, desde sempre, os grandes financiadores dos programas culturais da UNESCO. Nas suas intervenções deixam rudemente clara a sua posição: os termos e o âmbito da *Convenção sobre o Património Imaterial* devem plasmar os da *Convenção sobre o Património Material*; um e outro devem estar sujeitos ao mesmo regime de protecção; não interessa encontrar as características que os diferenciam, mas sim vincar similitudes. O que *deve* interessar à comunidade internacional são os princípios e as acções de protecção e de transmissão do património, e a cooperação internacional necessária para o conseguir. Na sua opinião, ouvida com entusiasmo por uns e com circunspecção por outros, o modelo da proclamação das obras-primas deve servir de referência ao novo projecto. O argumento é uma e outra vez retomado: a protecção da tradição do teatro Kabuki não é distinguível da protecção dos templos de Kinkaju-ki. Tratam-se, em ambos os casos, de elementos culturais perfeitamente padronizados, claramente delimitados, passíveis de reprodução, e que, muito tempo depois de terem perdido o seu sentido, as suas funções iniciais, reencontram outras, normalmente ligadas à identidade nacional.⁵

É por essa razão, em grande medida, que os Estados se interessam por estes assuntos. Em causa está a possibilidade de reforçar a identidade nacional, trazer desenvolvimento, sobretudo turistas endinheirados. Há seguramente, sobre estas matérias, interesses dos Estados que vão muito para além daquilo que pode ser aqui discutido. Começam lentamente a desenhar-se correntes de opinião: o Senegal, o Benin, a Nigéria, as Filipinas e outros países africanos e asiáticos apoiam resolutamente a posição japonesa, afirmando que, se do ponto de vista

⁵ Pormenor que não é de somenos importância: são os países europeus que menos entusiasmo mostram pela posição japonesa. É precisamente na Europa que as concepções patrimonializadoras se encontram mais firmemente estabelecidas, e a tradição jurídica mais sistematizada, e são os europeus que mais tendem a defender a ideia de que a manutenção a todo o custo do original como entidade material inquestionável deve prevalecer como unidade de valor, sobre a prática da cópia como recuperação de sabedorias intangíveis. Questão de falta de memória histórica, talvez, dado que a preservação de monumentos assentava em grande medida na produção de cópias embelezadas, ao estilo e gosto da época, à imagem de fantasias históricas bastante intangíveis (são do final do século XIX as grandes recuperações neo-góticas, neo-clássicas ou, em Portugal, neo-manuelinas).

do património os seus países não possuem riquezas materiais equiparáveis aos países do hemisfério norte, são ainda assim repositários de um grande manancial de património imaterial. Podem não ter monumentos ou sítios segundo os parâmetros ocidentais, mas têm símbolos, tradições, rituais, literatura oral. Em grande medida, África vê esta *Convenção* como sua, como uma forma de repor um equilíbrio perdido e vingar uma separação fictícia, surgida nos anos setenta, entre património tangível e intangível, de cujos benefícios materiais (sonantes) se viu afastada. África e os pequenos países do Pacífico não aceitam nenhuma fórmula que diminua o impacto dos mecanismos de cooperação com os fundos internacionais que são neste momento apanágio da *Convenção* de 1972.

A Índia, por seu turno, face à sua quase inesgotável diversidade cultural, prefere sustentar a tese de que a *Convenção* deve ser, mais que um instrumento de preservar diferenças, um catalizador de coesão nacional. E, na confusão babeliana de uma das sessões, vejo o delegado da Guiné Equatorial, meu vizinho na secretária do lado, inclinar-se na minha direcção e perguntar: "Mas vocês, em Portugal, têm património imaterial?" Apontamento fugaz e irrelevante, mas que sinaliza toda uma visão: a Europa é um continente com infindos e invejados tesouros materiais, mas hoje culturalmente morto, e as hesitações europeias são interpretadas como relevando de uma má fé, típica de quem teme a democracia multilateral vigente na UNESCO. E se a França destoa, e apoia a fórmula japonesa na sua reapropriação africana, fá-lo por motivos simultaneamente oportunistas (afinal, vê a sua influência em África ser continuamente corroída por novos protagonistas que julga pouco escrupulosos, dos Estados Unidos ao Japão e à China), e identitários (não é costumeiramente assim, na União Europeia, na OTAN ou até no Conselho de Segurança da ONU?).

Entretanto, desperta-me a atenção, no outro lado da sala, um contínuo e agitado vaivém de consultas informais, feitos em voz baixa entre os delegados da América Latina que se consideram – e são-no, sem dúvida – ricos em todo o tipo de património, material, imaterial, cultural e natural. O México, o Brasil e a Argentina sublinham que os dois tipos de património, o material e o intangível, apesar de estarem interligados e interdependentes, exigem ser pensados de forma diferente. Falam de comunidades indígenas, de populações autóctones, de saberes tradicionais, de expressões materiais de património imaterial, falam de artesanato, falam de ideologia, poder, Estado, movimentos rebeldes, e do valor do património, sob qualquer forma, para o desenvolvimento sustentado. E eu pergunto-me se a sua posição não se reporta a catolicismo tão firmemente ancorado na América Latina; e imagino que o Concílio de Calcedónia, onde tanto se discutiu a dualidade e a unidade do Deus cristão, não tenha sido muito diferente do espectáculo que observo.

Os europeus, por seu turno, insistem no alinhamento desta *Convenção* com os valores mais altos dos direitos humanos: não podem caber nela rituais de guerra – aprovado, ficam de fora – ou outros que atentem contra a dignidade humana (murmúrios incomodados de um ou outro país de um qualquer "eixo do mal"). Os europeus sublinham a necessidade de acautelar os direitos das minorias étnicas, insistem na necessidade de definir claramente, para os efeitos desta *Convenção*, o que significa "património": o que é, quais são as linhas de salvaguarda. Insistem na necessidade de interação entre cultural, material, natural e imaterial, mas sublinham que este património de que estamos a falar – o imaterial – tem um carácter vivo, evolutivo e muitas vezes transfronteiriço. Enfatizam a importância de escutar as comunidades locais em todo o processo e, ao mesmo tempo, dar ao Estado o papel central na preservação e na salvaguarda do património. Fala-se em urgência, em formação profissional, em recolhas e registos, no reforço do princípio da cooperação. Sobretudo, os países europeus opõem-se ferozmente à elaboração de um sistema de listas de obras-primas, considerando que elas trazem uma hierarquização inadmissível das culturas (novo restolhar de papéis e de frases perdidas: os europeus receiam perder hegemonia para "o Sul").

Os debates tornam-se cada vez mais políticos e as posições em relação a qualquer tema são espartilhadas entre estereótipos: de um lado, os países que *só têm* património imaterial – a África e a Ásia –, que querem que esta *Convenção* seja igual à de 1972 e que vêem nela a oportunidade de possuírem assim "obras-primas"; do outro, os países que *não têm* património imaterial – leia-se, o mundo ocidental desenvolvido e ex-colonizador –, que não param de fazer perguntas, não param de levantar questões, de fazer reflexões incompreensíveis, e cujo único motivo só pode ser, suspeita-se, dilatar a discussão, eternizar os trabalhos e sabotar todo o processo.

E assim se prossegue o debate durante dois longos anos. Os juristas reclamam ser necessário definir com clareza o objecto em discussão, imprescindível criar normas cuja matéria e cuja definição sejam claras. Numa palavra, exigem rigor e são aversos à desconstrução discursiva e conceptual dos antropólogos. Estes, por sua vez, procuram colaborar como podem: elaboram relatórios onde respondem às dúvidas dos juristas, discutem registos, valores, noções de identidade, de cultura, de desenvolvimento; produzem discursos académicos que para os juristas e diplomatas que se encontram na mesma sala, parecem completamente incompreensíveis. Os representantes das instituições estatais preocupam-se com a conformidade nas legislações nacionais já existentes e a perspectiva iminente de se debaterem com a criação, nos seus países, de mecanismos de registo: de arquivos centrais e regionais que exigem grandes recursos financeiros e humanos, e formas de gestão

complexa. Enquanto isso, os diplomatas procedem a negociações abertas e não tão abertas, fazem por cumprir as instruções dos respectivos governos, propondo compromissos, buscando consensos entre densos meandros jurídicos e culturais.

Quando finalmente se vislumbra a possibilidade de formar um consenso entre perspectivas, expectativas e renitências tão diversas, este toma a forma de um texto que propõe uma definição muito ampla de património imaterial, que consigna a existência de um regime nacional de salvaguarda flexível adaptado às circunstâncias de cada Estado, prescindindo da instituição obrigatória de entidades centrais. Este regime de salvaguarda nacional inclui a possível elaboração de um ou vários inventários do património cultural imaterial presente no território do Estado pagante, e nele se assegura o princípio de que no quadro das medidas da referida salvaguarda o Estado nacional se esforçará (não se sabendo bem como) por assegurar uma larga participação das comunidades, dos grupos e, quando apropriado, dos indivíduos que criam e transmitem património cultural intangível (e só esse).

Estabelecem-se depois mecanismos de salvaguarda internacional, assentes na apresentação de projectos, de programas e de iniciativas de cooperação. Este mecanismo, a que se destina a assistência técnica e financeira que a UNESCO deverá providenciar, é coadjuvado pela existência de duas listas a elaborar futuramente: a primeira lista destina-se a atender a situações de emergência – embora nada tenha ficado decidido, ou sequer esclarecido, sobre o que poderão neste contexto configurar situações de emergência e portanto como preencher a lista, já que discussão ficou adiada –; a segunda lista deverá servir para promover genericamente a visibilidade e a valorização do património imaterial mundial. Ninguém sabe bem, tão pouco, como esta pode ser composta, nem por que meios tal promoção será conseguida (através de séries de *infotainment* em canais televisivos temáticos? Ninguém sabe, ninguém está preparado para responder).

À medida que aumentam os lapsos e o tempo das dúvidas se esgota sem se encontrar disponibilidade para respostas, os equilíbrios vão surgindo milagrosamente e assentando. Fruto talvez de cansaço e esgotamento, a comunidade que compõe a Assembleia vai gerando consenso sobre quase tudo. As posições vão-se tornando cada vez mais flexíveis e paira a sensação de que o documento melhora substancialmente em relação ao primeiro projecto – melhora do ponto de vista jurídico, político, e até científico –, mesmo os antropólogos parecem satisfeitos. Entretanto o presidente da mesa é implacável com o seu martelo de juiz: "Está aprovado o artigo nº x?" "Está." "Mas, Senhor Presidente, ele tinha um..." "Não! Está discutido, está aprovado. Acabou-se!" E o texto final vai surgindo num ecrã gigante por detrás do presidente, com cada vez menos parêntesis, com cada vez menos traços vermelhos. No fim da sessão não sobra tempo para discussões sobre

a materialidade do património imaterial. E ninguém se dá conta sequer que, tal como a Convenção de 1972 não mencionava o termo imaterial ou intangível, este novo texto não incorpora, excepto num curto artigo inicial, qualquer referência ao património material: a dicotomia entre matéria e imatéria fica assim consagrada por omissão. O que resta como discussão na recta final? A questão nada dispicienda do financiamento de todo o novo projecto mundial. Subitamente, a tensão reaquece e a *Convenção* está agora a ponto de não ser aprovada porque há que definir como as listagens, classificações, recolhas, estudos e salvaguardas vão ser financiadas. De onde é que o dinheiro para tudo isto pode provir? Quem o disponibiliza, e como, com que garantias, quem o recebe, quem decide? Em definitivo, o tempo das utopias e das boas intenções esgotou-se também. O que, neste último enlace, mobiliza as delegações é saber se o dinheiro é conseguido e atribuído através de contribuições voluntárias ou obrigatórias. Os países financeiramente mais pobres (os que se consideram mais ricos em património imaterial) são favoráveis à segunda opção, os tradicionais financiadores não tanto. Os países nórdicos e a Alemanha manifestam-se abertamente contra a possibilidade de criar novas obrigações financeiras no acto de aprovação desta *Convenção*, mas os países em vias de desenvolvimento exigem-nas, porque elas estão também consignadas na *Convenção* de 1972 sobre o património material e cultural. Exigem a garantia de que os processos que vão apresentar serão financiados. Mais uma vez se configuram interesses contraditórios, ou seja, os que não têm dinheiro para pagar querem que as contribuições sejam obrigatórias, e os que têm dinheiro para pagar dizem: "Não pode ser! As contribuições têm de ser voluntárias, há que controlar aquilo que damos". No fim, tal como tinha acontecido com o resto do texto da *Convenção*, as posições aproximam-se e o consenso surge. A voz do presidente faz-se ouvir: "Aprovado! Temos então contribuições voluntárias ou obrigatórias com um valor que não pode ser superior a 1% daquilo que os Estados-membros contribuem já para a UNESCO." É o ponto final, mesmo a tempo de saudar o regresso à organização de um ausente que se ausentou durante dezanove anos: os Estados Unidos da América.⁶ A *Convenção* é aprovada sem qualquer voto não favorável, e apenas oito abstenções (dos representantes daqueles países europeus que mais se opuseram à instituição do mecanismo de controlo voluntário-obrigatório das contribuições financeiras).

⁶ Os Estados Unidos que haviam abandonado a organização em protesto contra a crescente politização do organismo, a sua alegada polarização anti-ocidental, a sua gestão ruínosa, o seu suposto apoio a políticas anti-mercantilistas, e as posições do então presidente no sentido de limitar a liberdade de imprensa. Entende-se que o seu regresso significa uma importante vitória para o secretário-geral da UNESCO.

A constatação que não posso deixar de fazer, tendo observado e participado assiduamente em todo o processo de elaboração e aprovação da nova *Convenção*, é que esta é um espelho das formas de sociabilidade em que se baseia o funcionamento da UNESCO. É um texto ambíguo, pouco compreensível, aberto a várias interpretações, até certo ponto contraditório, mas que, por isso mesmo, é relativamente consensual. Marcado pelo mesmo espírito que conduziu à criação de listas sucessivas, como forma de conciliar o aparentemente inconciliável: somar o subtraível. Talvez seja esta a única forma de uma comunidade cujos laços não são os de parentesco mas os de função, conseguir harmonizar realidades e visões muito diversificadas. A *Convenção* pôde ser aprovada porque nas matérias do património faltam critérios e falta regulamentação.

V

Em jeito de conclusão aberta, eu diria que resta agora perceber quais as repercussões da aprovação desta *Convenção* tanto a nível nacional como a nível mundial. Portugal, por exemplo, ratificou a *Convenção* em Março de 2008, mas estão ainda por esclarecer que implicações que esta ratificação irá ter na nossa ordem jurídica interna e nas nossas políticas culturais. Dois aspectos merecem ser aqui destacados. Em primeiro lugar, o tema do património imaterial, apesar de só agora se ter tornado mais conhecido do público, não é novo, acompanha a discussão que se começa a fazer sobre património a partir dos anos sessenta do século passado. Se, em termos de debate filosófico-antropológico, o tema do património imaterial parece, muitas vezes, definido por uma lógica dualista, tendente a opor material a imaterial, em termos de normatividade jurídica a preocupação constante foi sempre a de juntar, num mesmo regime, as duas categorias – uma opção que, sendo discutível, tem merecido pouca discussão até hoje.

Em segundo lugar, estas noções que procuram definir e estabelecer essa quimera chamada "o património da Humanidade" expandem-se, maturam e evoluem; exemplo disso mesmo é o facto de, na mesma sessão da Assembleia Geral da UNESCO em que foi aprovada a *Convenção* também aprovou uma *Declaração sobre a Destruição Internacional de Património Cultural* (em reacção contra a destruição dos budas de Bamyán, no Afeganistão) e uma *Carta para a Preservação do Património Digital* (inicialmente proposta pela Delegação da Holanda, em 2001). Dois anos depois, foi aprovada a *Convenção Sobre a Protecção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*, que se calcula ter implicações muito mais profundas em várias áreas, dado que se propõe encarar a diversidade cultural no seu sentido mais amplo, e com impactos importantes, nomeadamente no que respeita à elaboração de políticas culturais e de meios de protecção dessa diversidade

no interior dos Estados-membros. E anunciam-se já novas discussões sobre a possibilidade ou impossibilidade de concomitância entre diversidade cultural e diversidade biológica, e sobre a eventual criação de mecanismos de salvaguarda (e, imagina-se, de listas) da diversidade biológica do planeta. A imagem que fica de todo este processo é a dos cofres da caverna dos ladrões na história de Ali Babá, que não podiam ser fechados, tal era a quantidade de tesouros; e do próprio Ali Babá que havia perdido a memória da palavra mágica que lhes dava acesso.

Bibliografia

- GONÇALVES, Susana (2006). "Individualismo vs Colectivismo: Crítica às concepções essencialistas de cultura". *Pensar Iberoamerica: Revista de Cultura*, 17 (versão digital): <http://www.oei.es/pensariberoamerica/colaboraciones17.htm>.
- PINTO, Fernando (2004). "Discussão", in Manuel João Ramos, org. *A Matéria do Património: Memórias e Identidades*. Lisboa, Colibri-DepAnt ISCTE: 64-65.
- RAMOS, Manuel João (org.). *A Matéria do Património: Memórias e Identidades*. Lisboa, Colibri-DepAnt ISCTE.
- SALVAÇÃO BARRETO, Patrícia (2004). "A bem ou a mal: As incógnitas da protecção jurídica dos bens imateriais", In Manuel João Ramos (org.) *A Matéria do Património: Memórias e Identidades*. Lisboa, Colibri-DepAnt ISCTE: 39-45.
- UNESCO (1954). *Convenção de Haia para a protecção dos bens culturais em caso de conflito armado*.
- UNESCO (1970). *Convenção sobre as medidas a serem adotadas para proibir e impedir a importação, a exportação e a transferência de propriedade ilícita de bens culturais*.
- UNESCO (1972). *Convenção para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural*.
- UNESCO (1989). *Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore*.
- UNESCO (2002). *Programa dos Tesouros Humanos Vivos*.
- UNESCO (2003). *Convenção sobre a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*
- UNESCO (2001). *Programa das obras-primas do património oral e imaterial da Humanidade*.
- UNESCO (2003). *Declaração sobre a Destruição internacional de Património Cultural*
- UNESCO (2003). *Carta para a Preservação do Património Digital*
- UNESCO (2005). *Convenção Sobre a Protecção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*.
- VALÉRY, Paul (1919). "La crise de l'esprit". In *Europe, de l'antiquité au XXe siècle*, Paris: Éditions Robert Laffont: pp. 405-414.





ARTE INDÍGENA E PROPRIEDADE INTELECTUAL: DESAFIO À IMAGINAÇÃO LEGAL

Francesco Romanello

Introdução

A integridade cultural, entendida como sinónimo de direito ao controlo e à protecção do património cultural, tem-se afirmando recentemente como uma nova categoria conceptual no seio do sistema da propriedade intelectual tradicional (Weatherall, 2001). A reivindicação da integridade de tradições culturais e expressões artísticas constitui, de facto, a razão central na busca de protecção dos direitos intelectuais por parte de variadíssimas comunidades indígenas do planeta. A lei, como instrumento de regulação das relações sociais, é chamada a responder a esta questão. Mas a inclusão da propriedade intelectual indígena no corpo da lei ocidental não acontece de forma indolor para a esfera legal e política. No campo da propriedade material, a sentença do caso *Mabo vs. Queensland* (N.º. 2), de 1992, foi um marco importante. Reconheceu a sobrevivência e a legalidade dos direitos ancestrais indígenas no território australiano enquanto *native title* ("título nativo"), entendido como um conjunto de direitos exclusivos, colectivos e de conteúdo económico e espiritual, e desafiou em definitivo o quadro das categorias legais convencionais.

No entanto, o reconhecimento, por parte da sociedade não-indígena, de formas *sui generis* de propriedade intelectual indígena, foi sempre remetido para um sistema de referências completamente diferente dos que derivam das tradições e das leis indígenas, na medida em que a busca de um sistema de protecção se desenvolveu sempre no quadro do direito positivo e da lei codificada de matriz ocidental. Esta situação origina um conflito dramático, já que a lei de propriedade intelectual, especificamente os direitos de autor, é moldada a partir de uma concepção de criação artística que deve muito à influência do pensamento romântico dominante no Ocidente, no momento histórico da sua formação (Earle, 1991). Foucault descreve o processo que conduz ao nascimento do conceito moderno de autor e de autoria como "um momento privilegiado de individualização na história das ideias, do conhecimento, da literatura, da filosofia e das ciências" (Foucault 1969). Neste clima intelectual, a figura do artista, entendido como "génio solitário e individual",



nasce como reflexo das ideias políticas liberais burguesas da Europa iluminada, afirmando e consolidando-se, a ponto de condicionar a conceptualização do estatuto de autor por parte da própria jurisprudência. A lei ocidental reconhece direitos de autor somente em virtude de uma noção de paternidade da obra concebida como empreendimento individual e autónomo, excluindo qualquer outra forma criativa baseada em processos tradicionais, colectivos.¹ No entanto, muitas epistemologias indígenas enfatizam a natureza holística do património intelectual, entendido como totalidade das práticas e expressões culturais, pertença colectiva por direito natural de nascimento, em evolução permanente e compreendendo elementos, tanto materiais como imateriais (Daes, 1993). Daqui emerge que a articulação indígena do património cultural, entendido como manifestação de custódia comum, em oposição à titularidade individual, não possa ser acomodada no quadro conceptual de "paternidade da obra" tal como é concebida no sistema jurídico dominante (Janke, 1998).

Não obstante as insistentes reivindicações por uma melhor protecção do património cultural indígena que se movem paralelamente a uma crescente comercialização das suas manifestações artísticas, a lei tem permanecido imóvel e imutável. Vários relatórios governamentais e de comissões de estudo (ver por exemplo os do *Department of Home Affairs and Environment*, 1991), para além de uma crescente produção de doutrina, têm-se ocupado de forma prática do tema. Em cada um deles se identificam as razões que determinam a exclusão da arte e cultura indígena do âmbito de aplicação da lei, mas tendem a ser inadequados os esquemas e acordos internacionais de protecção e devolução da propriedade cultural e intelectual às populações indígenas.² As tentativas de aplicação do direito de autor à arte indígena evidenciam as limitações das taxonomias jurídicas fundadas sobre tradições culturalmente determinadas (Sherman, 1996). Enquanto tradições culturais e jurídicas diferentes, a disjunção entre lei indígena e ocidental é inevitável e historicamente violenta - e tem permanecido uma fonte de tensões.

Pretendo neste ensaio argumentar que com uma imaginação jurídica mais criativa e alguma flexibilidade jurídica os direitos de autor tradicionais podem fornecer uma base a partir da qual se poderá modelar uma protecção adequada e *sui generis* da criatividade artística indígena. Todavia, para se poder alcançar plenamente este objectivo, será necessário imaginar uma legislação específica, pois uma simples adaptação ou remodelação da lei vigente não será suficiente. Fosse

¹ Como observam Peter Jaszi e Marta Woodmansee, "ao enfatizar a originalidade e o auto-declarado génio criativo, esta noção romântica da autoria tem levado à marginalização ou negação do trabalho de muitos criadores intelectuais: artistas femininas, artistas não-europeus, artistas usando formas e géneros tradicionais, e indivíduos engajados em projectos colectivos ou colaborativos, para lembrar apenas algumas das categorias marginalizadas." (Jaszi e Woodmansee, 1996: 950).

² Para uma análise desta questão ver, em geral, Romanello, 2005a.



este objectivo alcançado e poder-se-ia afirmar concluído um primeiro passo em direcção à auto-determinação indígena. Mas para que um projecto desta natureza possa ser bem sucedido é necessário que os legisladores e os tribunais compreendam a profunda diferença que separa as diversas culturas quanto à produção e protecção das suas expressões artísticas. De forma a desenvolver estas reflexões, proponho-me discutir neste ensaio o contexto da lei de propriedade australiana, a casuística jurisprudencial e as propostas de reforma legislativa apresentadas naquele país. Em primeiro lugar, delinearei esquematicamente a aproximação da lei indígena à protecção dos saberes culturais;³ de seguida, demonstrarei a dificuldade em aplicar a lei dos direitos de autor às expressões artísticas destes saberes. Finalmente, salientarei a exigência de uma reforma virada para o pleno reconhecimento da lei indígena como "lei".

Lei negra, lei branca: diferenças entre a lei indígena e a noção ocidental dos direitos de autor

Antes de analisar a possibilidade de a legislação contemporânea dos direitos de autor acolher a arte indígena integrada em estados modernos de matriz ocidental entre os seus objectos de protecção, é instrutivo observar as diferentes formas segundo as quais nas culturas indígenas e no Ocidente se concebe a criatividade artística e o património cultural, bem como a protecção da lei que lhes é reconhecida. Referindo-se a uma comunidade específica dos Territórios do Nordeste australiano, os yolngu, o antropólogo Howard Morphy assinalou que a arte é parte do *sonho*, isto é "parte do corpo de conhecimento ritual, incluindo as pinturas, canções, danças, nomenclaturas e objectos, que pode ser denominado lei sagrada" (Morphy, 1993). Esta visão é apoiada e preservada pela lei indígena: sempre foi assim e assim continua a ser. A lei indígena é um meio para manter a fidelidade aos "ensinamentos dos antepassados sonhados" (Nelson, 1997). A mudança, neste contexto, é um processo complexo que, sendo sancionado pela tradição, é ao mesmo tempo evolutivo e conservador. Já foi dito que "a herança aborígene mais duradoura é intangível" (McKeough e Stewart, 1995: 53). Este património assume diversas formas, do canto à pintura, passando pela dança, mas todas estas manifestações são representativas do conceito genérico segundo o qual "o passado ancestral, ou o Tempo dos Sonhos, é preservado na tradição tribal e periodicamente recriado" (McKeough e Stewart, 1995: 53) nesta forma de saber ritual e artístico. A prática artística assume uma lógica distinta do seu consumo

³ Apesar de não directamente tratado neste ensaio, merece a pena sublinhar que argumentos similares poderão ser alegados em relação ao uso da medicina tradicional e de saberes ligados às plantas ou outros recursos naturais.



público, constituindo-se antes como um cimento social que permite e mantém "contacto social e espiritual" (Puri, 1995: 514) com "uma paisagem ecológica que une gerações passadas e futuras numa relação de significado espiritual" (Coombe, 1993: 264).

A lei indígena constitui um instrumento para controlar de forma rigorosa o acesso ao saber cultural e às imagens que o exprimem. Mantém as fronteiras sociais entre a comunidade e, dentro de cada uma, permite a diferenciação entre os seus membros, com base na idade, sexo, descendência, experiência, e tipos de revelação (Michaels, 1985) Se este sistema de acesso e usufruto das imagens tradicionais for violado por um indivíduo que utiliza o saber ritual sem as necessárias autoridade ou autorização, "é responsabilidade dos proprietários tradicionais levar a cabo acções no sentido de preservar o sonho e punir os responsáveis pela violação" (*Milpurrruru vs. Indofurn Pty Ltd*, 1994: 215). Há uma responsabilidade objectiva do indivíduo face aos outros membros da comunidade, sejam eles contemporâneos presentes ou vindouros.

Em contraste aberto com estes princípios, os fundamentos modernos dos direitos de autor ocidentais são vistos como "conduzidos pela economia do livre investimento e do lucro" finalizando na "criação de um limitado direito ao monopólio como incentivo económico ao indivíduo" (Guest, 1995: 113). Trata-se de um mecanismo individualista, conduzido pelo mercado, que vê a expressão artística como um bem a comercializar e distribuir mais do que a preservar e reter. Para além disso, é um sistema virado para o balanceamento da exigência de incentivar a criação, reconhecendo ao autor um monopólio exclusivo sobre a sua obra, e o direito do público em aceder a essa obra, numa lógica de livre circulação das ideias. Esta tensão condiciona cada aspecto dos direitos de autor, consolidando a natureza limitada da duração da protecção reconhecida ao autor e impondo uma dicotomia entre ideia e expressão, pelo que apenas a expressão de um conceito é protegida pela lei, ao passo que a ideia englobada na obra não o é. Isto comporta graves implicações para as formas artísticas consideradas tradicionais. Os requisitos de originalidade da obra e da sua fixação numa forma material, que não a necessária individualidade da pessoa do autor, definem um sistema formal que deixa desprotegida a realidade artística do indígena. Regressarei seguidamente a este ponto específico. Importa, porém, sublinhar aqui que estes aspectos compreendem diferenças temáticas cruciais entre o sistema indígena e o ocidental que explicam as dificuldades encontradas ao utilizar um sistema para proteger o outro.

Confrontado com a crescente busca de uma forma de propriedade intelectual e cultural indígena, o quadro legal vigente ainda mais estreito e relativo. Como nota Blakeney, a expressão cultural indígena é totalmente incompatível com os pressupostos convencionais dos direitos de autor:

"A autoria é substituída pelo conceito de interpretação através da iniciação. A propriedade garante um direito de custódia dos sonhos ou lendas. As alienações são contrariadas pelo conceito de propriedade comum imutável. A exploração é sujeita a restrições e tabús culturais. O incentivo garante também preocupação com a adulteração espiritual" (Blakeney, 1999).

A dicotomização entre "titularidade" e "custódia" cria grandes dificuldades às tentativas de harmonizar a lei indígena e não indígena. Também a própria diferença do significado literal destas palavras, quando traduzidas para o contexto indígena, criam problemáticas discrepâncias jurídicas. Na concepção indígena, a noção de propriedade não está ligada à de exclusividade, mas antes à de complementaridade. Como observa Graeme Neate, a noção de "proprietário" aparece na língua pintupi com os termos *kirda* e *kundungurlu*, termos que exprimem sobretudo os nossos conceitos de "guardião" ou "gestor" (Neate, 1981: 192). A pessoa que materialmente produz a obra de arte permanece sob o controlo de um *kirda* que dirige e supervisiona a correcta execução da criação. Neste sentido, a titularidade de uma obra pode recair sobre mais do que uma pessoa ou grupo, de maneira semelhante à titularidade tradicional indígena da terra, definida pelo *Australian Native Title Act* enquanto "direitos e interesses comunais, grupais ou individuais" (art. 223º-1). A arte indígena é, desta forma, raras vezes fruto de um único autor, mas antes o trabalho dum a estratificada contribuição interpretativa de diversas gerações; é um processo orgânico onde uma pintura ou um cântico contam a história e o desenvolvimento da comunidade. Neste contexto, é difícil para a última pessoa desta cadeia de artistas reivindicar direitos de autor e de propriedade. A paternidade individual, como titularidade exclusiva dos direitos de autor, é substituída pela noção de custódia, entendida como autoridade temporal sobre o mito, a história e o sonho reactivados (e englobados) na manifestação artística singular (Nicholls, 2000). Como nota Stephen Muecke:

"[...] os indivíduos, em virtude de estarem colocados numa determinada posição social, ficam temporariamente encarregues de vários objectos culturais. Não são tanto criadores de tradições mas sim repetidores. Podem reactivar ou retrair os passos dos antepassados, o que inclui cantar as suas canções e contar as suas histórias" (Muecke, 1988: 47).

Actualmente, a lei australiana do direito de autor não reconhece este conceito de custódia tradicional como manifestação da paternidade colectiva de uma obra, tal como é expressa pelas leis e tradições indígenas. A única condição para o reconhecimento de uma forma de paternidade colectiva é que a obra possa ser considerada como o fruto de uma "*autoria conjunta*", de paternidade conjunta. Este aspecto surge claramente exposto nas considerações do Tribunal Federal australiano no caso *Bulun Bulun vs. R & T Textiles Pty Ltd.*, no qual o juiz Von Doussa discute o reconhecimento dos direitos colectivos indígenas sobre uma obra no quadro da *joint authorship* ("autoria conjunta").⁴ O juiz retém que a noção de "autoria conjunta" deve estar confinada às obras que tenham sido produzidas em colaboração entre dois ou mais autores e cuja "contribuição técnica e laboral para a produção da obra em si"⁵ seja reconhecida conjuntamente. Vemos como, neste quadro dissonante, os tribunais têm pouca amplitude para acomodar os interesses tradicionais indígenas. Neste caso, à falta de qualquer instrumento alternativo para tornar efectiva a lei indígena, o tribunal resolve a questão recorrendo à doutrina das obrigações fiduciárias, segundo o direito da equidade.

Não obstante os esforços de uma jurisprudência criativa e o amplo reconhecimento judicial da manifesta inadequação dos direitos de autor no tocante à protecção da criatividade indígena, os tribunais mostraram-se inicialmente renitentes em estender o alcance da lei. Por exemplo, no caso *Yumbulul vs. Aboriginal Artists Agency* o juiz French articulou as limitações da lei nos seguintes termos:

"A lei australiana de direitos de autor não fornece reconhecimento adequado às pretensões da comunidade aborígene para regular a reprodução e utilização de trabalhos que são, na sua origem, essencialmente comunais".⁶

Este caso específico reportava-se à legitimidade, ou não, do contrato através do qual o artista indígena Yumbulul havia transferido os direitos da obra *Morning Star Pole* para reprodução numa nota do Reserve Bank of Australia. A lei indígena opõe-se à validade de um tal contrato por não existir titularidade individual. Os direitos sobre a obra eram, de facto, comuns a duas comunidades: a de yumbulul, incumbida de executar a obra no contexto de um preciso ritual funerário, e a da mãe de yumbulul, a quem ancestralmente pertencia o mito representado na pintura. Mas na lei ocidental não lugar a reivindicações comunitárias deste tipo, e o juiz manteve a validade do contrato de yumbulul como autor da obra e único titular dos direitos sobre a mesma.

⁴ *Australian Copyright Act*, 1968, Art 10-1.

⁵ *Bulun Bulun v. R & T Textiles Pty Ltd*, 1998: 525.

⁶ *Yumbulul v. Reserve Bank of Australia*, 1991: 490.

Para além de evidenciar os limites da lei ocidental o caso ilustra também a complexidade das formas de propriedade indígena, já que, para além da noção genérica de titularidade comunitária encontram-se os indivíduos a quem serão atribuídos os direitos e responsabilidades respeitantes a uma pintura, bem como o poder de autorizar o seu uso. Uma pintura pode ser sagrada para toda a comunidade, evocando noções de titularidade tribal, mas o poder sobre ela concentra-se apenas em alguns indivíduos. O antropólogo Kenneth Maddock explica este ponto afirmando que "algumas pessoas possuem direitos de uma certo tipo; outras, direitos de outro tipo; e outras ainda, não possuem sequer direitos" (Maddock, 1988). Assim, se uma protecção deve ser reconhecida, a quem deverá ela ser atribuída? Por exemplo, a yumbulul ou ao chefe da comunidade de Yumbulul? Ou ainda: a qual das duas comunidades que reivindicam direitos ancestrais sobre a mesma obra? Este ponto levanta aspectos espinhosos da política legislativa e evidência como a dificuldade prática em assegurar uma protecção culturalmente sensível pode superar as maquinações legais necessárias conseguir uma acalmia.

Todavia a lei, com a sua capacidade de expansão, poderá ainda superar esta dificuldade. O artigo 35º (2) do *Copyright Act* afirma que a protecção dos direitos de autor é reconhecida apenas ao indivíduo que cria a obra. Ellinson sugere que esta disposição não permite reconhecer formas de titularidade comunitária. Contudo, no quadro normativo geral, permanece a ambiguidade no que respeita aos motivos que permitem ao sistema legal reconhecer formas de personalidade legal colectiva diversas mas não a comunidade indígena (Howes, 1995: 129). De resto, o Supremo Tribunal australiano, a propósito do caso Mabo, reconhece que o conceito indígena de propriedade tribal e colectiva da terra é aceitável para a lei moderna dos direitos reais. Como afirmou o juiz Brenna, a dificuldade em identificar uma comunidade ou os membros "não representa nenhuma razão para negar a existência de um título de propriedade comunitário com valor aos olhos da lei comum" (*Mabo and Another vs. The State of Queensland*, 1992: 61). Esta dificuldade pode assim ser superada através de uma reforma estatutária ou de uma aproximação jurisprudencial inventiva, não devendo constituir uma barreira à protecção da comunidade indígena.

A redundância da originalidade

Como foi já evidenciado, a arte indígena constitui-se por uma sucessão de desenhos e motivos conservados e transmitidos de geração em geração. Trata-se de um processo orgânico no qual o desenho vem encerrar a memória histórica ou o desenvolvimento genealógico da tribo. Por esta razão, é difícil que a última pessoa desta cadeia de artistas possa reivindicar para si mesma um direito de

propriedade exclusiva sobre uma pintura, uma vez que, "derivados de motivos pré-existent", estes desenhos e motivos "podem ser vulneráveis ao argumento de que foram simplesmente copiados" (Martin, 1995: 593). Foi sobre esta base que o *Working Party Report on the Protection of Aboriginal Folklore* afirmou em 1981 que a natureza derivativa dos desenhos poderia privá-los de protecção, por falta de originalidade (*Department of Home Affairs and Environment*, 1981: 45). Todavia, estes comentários não levam em conta o facto de que o nível mínimo requerido para o reconhecimento de uma obra é, especialmente nos países de tradição de lei comum, substancialmente baixo.⁷ Um guia para determinar o significado a atribuir ao requisito da originalidade pode ser encontrado na casuística jurisprudencial. No caso *Walter vs Lane*, o tribunal estipulou que a originalidade pode ser reconhecida também em objectos banais como "tabelas e relatórios legais". No processo *The University of London Press Ltd vs. University Tutorial Press Ltd*, o reconhecimento da originalidade sustentou-se nas premissas de que a obra não podia ser copiada e que "devia originar do autor",⁸ leitura que se mantém ainda hoje.⁹

Podemos perguntar então porquê tanta desconfiança em relação à protecção da arte indígena? Esta anomalia parece dever-se a uma certa ignorância quanto à arte e lei indígenas (Ellinson, 1994). Os tribunais já mostram hoje uma maior sensibilidade no que respeita ao papel efectivo desenvolvido pela tradição na criatividade indígena contemporânea, e também à relação dialéctica existente entre tradição e inovação individual. Num outro processo, *Milpurrruru vs. Indofurn Pty Ltd*, caso no qual diversos desenhos de um artista de uma tribo dos Territórios do Norte australiano foram sem autorização reproduzidos em tapetes destinados ao mercado turístico, o juiz afirmou que:

"[...] apesar de as obras de arte seguirem formas aborígenes tradicionais e se basearem em temas oníricos, cada obra revela complexidade e detalhes apurados, que reflectem enorme técnica e originalidade" (*Milpurrruru v Indofurn Pty Ltd*, 1994: 216).

Portanto, a re-interpretação de motivos tradicionais não exclui *per se* a originalidade da obra. Isto constitui um importante desenvolvimento na protecção da arte indígena, porque elimina os malentendidos e as falsas interpretações do processo criativo respectivo como estranho à esfera operativa dos direitos de autor.

⁷ Veja-se o artigo 32º do *Copyright Act*, 1968; Guest, 1995: 124.

⁸ *The University of London Press Ltd. v. University Tutorial Press Ltd.* 1916): 610.

⁹ Ver *Apple Computer Inc. vs. Computer Edge P/L* (1986: 182-183): "originalidade não significa que o trabalho deva ser a expressão de um pensamento original ou inventivo... originalidade é uma questão de grau, dependente da aptidão, juízo e trabalho envolvido na realização do trabalho".

A fixação pela rigidez

Uma terceira dificuldade encontrada pela noção de propriedade intelectual ocidental na busca de uma protecção da arte indígena refere-se ao requisito da fixação da obra numa forma tangível.¹⁰ Até hoje, este requisito não constituiu um problema para as formas artísticas como as pinturas, até aqui tratadas, mas expõe as histórias, a música e as artes orais, que não estão fixadas através de meios físicos, a um vazio de protecção. Estas manifestações colocam-se automaticamente num domínio público ao qual qualquer um pode aceder (Callison, 1995). A própria falta de protecção destes saberes por parte do *Copyright Act*, devido à ausência de uma forma tangível, obrigou um tribunal australiano a recorrer a uma acção de quebra de confiança para terminar a divulgação dos saberes rituais secretos e sagrados da comunidade Pitjantjara.

No caso *Foster vs. Mountford*, a comunidade indígena opôs-se à publicação de um livro por um célebre antropólogo que, sem o consentimento da comunidade, revelava informações sagradas e segredos ligados à condução de importantes cerimónias espirituais que lhe haviam revelado sobre uma estrita condição de confidencialidade. O tribunal, considerando que este compromisso havia sido quebrado, ordenou a retirada do livro do mercado. Em substância, para dar protecção à comunidade o juiz viu-se forçado a recorrer a uma "jurisdição equitativa", por ausência de tutela no quadro da propriedade intelectual tradicional.¹¹ Se bem que tenham sido avançadas propostas do sentido de que "nenhum requisito por uma forma particular de corporização tangível" deva estar prescrito na lei (*Copyright Law Review Committee*, 1968: paragr. 5.53), enquanto estas recomendações não estiverem traduzidas em lei, a protecção dos saberes rituais e religiosos da comunidade indígena será relegada para o âmbito da justiça equitativa (Hennessy, 1985: 22).

Duração

As culturas aborígenes são as mais antigas da terra. Documenta-se a sua existência até 40.000 anos atrás. Parte da cultura indígena contemporânea perde as suas origens no tempo, e isto justifica a preocupação em que, se uma protecção pode ser datada a partir das leis modernas de direitos de autor, a maior parte das manifestações artísticas indígenas permanecem inadequadas à natureza limitada da duração da protecção oferecida pelo sistema, mas uma vez expirado o período de

¹⁰ Ver *Copyright Act*, arts. 10º e 29º.

¹¹ *Foster v. Mountford*, 1986-1987; Blakeney, 1995b.

protecção, as comunidades indígenas não têm ao seu dispôr qualquer dispositivo legal que proteja direitos de autor colectivos de uma obra, independentemente da sua relevância religiosa, social e cultural.¹²

Este aspecto deriva da impossibilidade de inserir uma cultura sem tempo no quadro de um contemporâneo calendário de regulação. Ainda que Yapko sugira que "o entendimento não-indígena do irreparável desperdício da antiguidade aumentou substancialmente" (Yapko, 1987: 634), e não obstante a vontade dos governos em reconhecer plenamente o aspecto cultural, graves danos são perpetuados devido à ausência de reformas legislativas sobre este ponto, que seguramente representam o aspecto mais facilmente emendável (Dakin, 2003). O dedo parece assim estar apontado à falta de uma efectiva vontade política. Na realidade, crer que é suficiente alargar perpetuamente o término da duração de protecção legal é uma solução ingénua e simplista, já que não se trata aqui de uma simples questão processual. A duração da protecção tem, de facto, efeitos substanciais que consideram se e quando certos materiais podem ser livremente utilizados e reproduzidos, uma vez que fazem parte do domínio público. A resistência à protecção perpétua por parte da arte indígena pode explicar-se com a necessidade do legislador em balancear a noção de domínio público com a lei indígena. Com efeito, como afirma Frow, o conceito de domínio público e os direitos de titularidade colectivas nas culturas indígenas são mutualmente exclusivos e conflituosos (Frow, 1998). Este conceito parece favorecer a ideia de recorrer a um sistema de protecção *sui generis*, mais do que adaptar a lei dos direitos de autor às exigências da criatividade indígena.

Percursos judiciais "extra-vagantes"

Como estabeleceu o Supremo Tribunal da Colúmbia Britânica no caso *Delgamuukw*, "a natureza *sui generis* dos direitos aborígenes tornou difícil, senão impossível descrevê-los na terminologia ocidental de direitos de propriedade" (*Delgamuukw vs. British Columbia*, 1993: 494). A mesma aproximação encontra-se na já citada sentença sobre o caso *Mabo* (*Mabo and Another vs. The State of Queensland* (1992: 89, 133). Os tribunais provaram ser capazes de dar seguimento à natureza *sui generis* dos direitos indígenas através de um uso creativo da lei comum. Neste sentido, foi já citado o caso *Foster vs. Mountford*, onde uma acção por quebra de confiança permitiu circunscrever o requisito da fixação da obra para proteger uma comunidade contra a divulgação não autorizada de materiais culturalmente sensíveis. No também já citado caso *Milpurrurru vs. Indofurn*, fundamental

¹² *Copyright Act*, art 33º (2), (3), (5) e (6). Em geral, a duração da protecção do direito de autor oscila entre nos cinquenta e os setenta anos após a morte do autor. Durações diversas estão previstas, de acordo com a natureza da obra em questão.

na reconciliação da criatividade indígena com os paradigmas do critério de originalidade, foi o reconhecimento de um significativo nível de ressarcimento económico aos artistas indígenas envolvidos. O tribunal, demonstrando "uma abordagem mais sensível e flexível face às barreiras culturais confrontadas pelos aborígenas" (Murphy, 1995: 444), admitiu a dimensão alargada deste dano súbito, a revolta, a ofensa e os distúrbios culturais causados pela reprodução não autorizada, reconhecendo também a humilhação e as repercussões que tal violação da lei indígena pode comportar para toda a comunidade em causa.¹³ Este aspecto remete para a delicada questão de como quantificar os danos e interesses culturais indígenas, numa perspectiva colectiva e não somente individual.

Finalmente, o caso mais encorajante no que respeita ao desenvolvimento de uma aproximação jurisprudencial independente das limitações da lei é *Bulun Bulun vs. R & T textiles Pty Ltd*. Este processo respeita à fabricação e importação de tecidos reconfiguradores das imagens sagradas pertencentes à tribo Bulun Bulun. Aqui o tribunal deparou-se com o problema de reconhecer os direitos do clã à titularidade colectiva de imagens representadas pelo artista. O tribunal reconhece a dificuldade de tratar a questão no limitado quadro da legislação vigente e aceita a impossibilidade de acomodar a noção indígena de "custódia tradicional" na categoria jurídica formalista da paternidade conjunta da obra. A tal propósito, o juiz constata que:

"Se bem que a autoria conjunta de uma obra por dois ou mais autores é reconhecida pelo *Copyright Act*, já a propriedade colectiva por referência a qualquer outro critério, por exemplo, pertença do autor a uma comunidade cujas leis costumeiras invistam a comunidade com a pertença de qualquer criação dos seus membros, não é reconhecida" (*Australian Government Attorney-General's Department*, 1994: 6)

Formalisticamente, à comunidade indígena parecem não poder ser reconhecidos direitos diferentes dos criados ou reconhecidos pelas leis e pelos estatutos. Porém, o tribunal admite que desde que o indivíduo criador da obra sobre a qual, segundo a lei indígena, toda a comunidade possui direitos não tenha agido de forma a restringir a apropriação não-autorizada efectuada por qualquer estranho à comunidade, o sistema jurídico australiano permita que a comunidade interponha uma acção para remediar o mal. Deste modo, reconhece o tribunal, o artista-autor e a comunidade estão ligados por uma relação fiduciária em virtude da qual o autor está obrigado a defender a obra no interesse da comunidade beneficiária.¹⁴ Mesmo

¹³ Em virtude destas razões, o juiz reconhece, no art. 115º (4-b) do *Copyright Act* de 1968, um dano adicional para ressarcir o "dano de ordem cultural" gerado por esta violação. Ver, sobre este ponto, Blakeney, 1995a.

¹⁴ Sobre o uso da equidade no caso *Bulun Bulun*, ver Romanello, 2005b: 3-4.

que esta determinação coloque de parte a questão de quem efectivamente detém os direitos de propriedade sobre a obra, este caso estabelece uma nova direcção legal, ao definir-se um precedente legal inédito para a protecção dos direitos da comunidade indígena sobre as suas próprias obras sagradas.

Enfim, os casos aqui representados representam desenvolvimentos positivos, que enfatizam a necessidade por uma reforma mais compreensiva.

Conclusão

No seu depoimento perante o juiz, foi com as seguintes palavras que o artista indígena Bulun Bulun explicou a dimensão do choque cultural que a reprodução não autorizada da sua obra provocou em toda a sua comunidade:

[A reprodução] "ameaça todo o sistema de formas que subjaz à estabilidade e à continuidade da sociedade Yolngu. Interfere com a relação entre os indivíduos, os seus antepassados criadores, e com a terra que lhes foi entregue por estes antepassados. Interfere com os nossos costumes e rituais, e ameaça os nossos direitos enquanto tradicionais proprietários aborígenas de terra, impedindo-nos de desempenhar as nossas obrigações associadas a esta propriedade e que requerem que contemos e recordemos a história de Barnda, tal como tem sido transmitida e respeitada ao longo de incontáveis gerações" (Depoimento de Bulun Bulun, in Hardie, 1999: 10).

A narrativa indígena dos direitos ancestrais sobre os saberes culturais articula-se em termos que a categoria da lei, da originalidade, da fixação e da duração não podem compreender nem traduzir. As diferenças entre o sistema indígena de titularidade e a gestão dos saberes culturais e o sistema ocidental da propriedade intelectual colocam-se sobre um plano incomensurável.

O propósito deste ensaio foi o de evidenciar as dificuldades encontradas no uso das noções tradicionais da propriedade intelectual ocidental com o objectivo de proteger a arte e a cultura indígena. O insucesso do poder legislativo e de alguns tribunais em adoptar uma postura mais activa face à questão comporta a aceitação de um sistema que, por um lado, produziu uma assimilação forçada das culturas indígenas aos modos de produção artística ocidentais, mas por outro lado, desautoriza implicitamente a própria apropriação e a desnaturação dos significados por parte do sistema jurídico estatal australiano. Poder-se-ia afirmar que este processo é representativo de um colonialismo continuado, lesivo das populações indígenas.

Vimos que, graças ao exercício da imaginação legal e da flexibilidade judicial, a lei vigente sobre os direitos de autor pode oferecer uma certa base de protecção à arte indígena. Resta ver se esta protecção é suficiente ou se poderemos, com outros

processos, alcançar melhores resultados. A melhor forma de prevenir a extinção das culturas indígenas estará, possivelmente, em reconhecer e aceitar as diferenças fundamentais com que os dois tipos de cultura, ocidental e indígena, utilizam, produzem e protegem as expressões da sua criatividade. Isto foi demonstrado traçando as diferenças existentes entre os sistemas indígena e ocidental de controlo e acesso às produções culturais, e sublinhando que os problemas postos pela imposição de um sistema de protecção estranho a aspectos da cultura aborígene.

Por muito que uma modificação à lei dos direitos de autor pareça necessária, tal mudança nunca conseguiria compreender a razão de tais dificuldades; ou seja, as diferenças entre os dois sistemas culturais e os diversos papéis que a arte e o conhecimento jogam em cada um. Para a cultura ocidental, a arte satisfaz uma exigência artística; já para a cultura indígena, vai às raízes da estrutura social, da identidade do espírito. Com estas premissas, a simples emenda das leis ocidentais não pode esperar satisfazer as necessidades da arte indígena. O maior problema, no que respeita à questão da apropriação cultural, nasce da "recusa em reconhecer que existe outra forma de fazer as coisas, outra forma de olhar para os assuntos e, neste caso, outro sistema legal" (Pask, 1993: 57). Consequentemente, aquilo que se exige é um sistema regulador que reconheça os traços normativos desta diferença cultural. Com explica Dean Ellinson, "a mais forte justificação para protecção legislativa reside na necessidade em reconhecer as leis comuns tradicionais relacionadas com a protecção da arte tradicional aborígene." (Ellinson, 1994: 39). Um novo sistema *sui generis*, que reconheça, de facto, este dado e confira força à lei indígena, será o melhor instrumento para fornecer protecção adequada à arte indígena, pondo, pelo menos parcialmente, fim ao capítulo contemporâneo da história do colonialismo e da assimilação cultural.

Bibliografia

- Apple Computer Inc. vs. Computer Edge P/L* (1986). 161 CLR 171.
- Australian Copyright Act* (1968) [disponível na internet, consultado em 7/05/2005]. Acessível em http://www.austlii.edu.au/au/legis/cth/consol_act/ca1968133/.
- Australian Government Attorney-General's Department (1994). "Stopping the Rip-Offs: Intellectual Property Protection for Aboriginal and Torres Strait Islander Peoples: Issue Paper" [disponível na internet, consultado em 7/05/2005]. Acessível em [http://www.ag.gov.au/www/agd/rwpattach.nsf/VAP/\(CFD7369FCAE9B8F32F341DBE097801FF\)-stopping+the+rip-offs-no+frame.pdf/\\$file/stopping+the+rip-offs-no+frame.pdf](http://www.ag.gov.au/www/agd/rwpattach.nsf/VAP/(CFD7369FCAE9B8F32F341DBE097801FF)-stopping+the+rip-offs-no+frame.pdf/$file/stopping+the+rip-offs-no+frame.pdf).

- Australian Native Title Act* [disponível na internet, consultado em 7/05/2005]. Acessível em <http://www.comlaw.gov.au/comlaw/Legislation/ActCompilation1.nsf/0/34F335CFB9E163EFCA256F710050F39F?OpenDocument>
- BLAKENEY**, Michael (1995a). "Milpurruru & Ors v Indofurn & Ors: Protecting Expressions of Aboriginal Folklore Under Copyright Law" [disponível na internet, consultado em 7/05/2005]. Acessível em <<http://www.murdoch.edu.au/elaw/issues/v2n1/blakeney21.html>>
- BLAKENEY**, Michael, (1995b), "Protecting expressions of Australian aboriginal folklore under copyright law". *European Intellectual Property Review*, 17, Sept.: 442-5.
- BLAKENEY**, Michael (1999). "Intellectual Property in the Dreamtime: Protecting the Cultural Creativity of Indigenous Peoples" [disponível na internet, consultado em 7/05/2005]. Acessível em <http://www.oiprc.ox.ac.uk/EJWP1199.pdf>.
- Bulun Bulun v. R & T Textiles Pty Ltd* (1998) 41 IPR 513.
- CALLISON**, Cynthia (1995). "Appropriation of Aboriginal Oral Traditions", *University of British Columbia Law Review (Special Issues)*, 1995: 165-181.
- COOMBE**, Rosemary (1993). "The Properties of Culture and the Politics of Possessing Identity: Native Claims in the Cultural Appropriation Controversy", *Canadian Journal of Law and Jurisprudence*, 6 (2): 249-285.
- Copyright Law Review Committee. "Simplification of the Copyright Act 1968 – Part II" [disponível na internet, consultado em 7/05/2005]. Acessível em http://www.ag.gov.au/agd/WWW/clrHome.nsf/Page/Overview_Reports_Simplification_of_the_Copyright_Act:_Part_2.
- DAES**, E. I. (1993). "Study on the Protection of the Cultural and Intellectual Property Rights of Indigenous Peoples". E/CN.4/Sub. 21 1993/28. *Sub Commission on Prevention of Discrimination and Protection of Minorities, Commission on Human Rights*, United Nations Economic and Social Council [disponível na internet, consultado em 7/05/2005]. Acessível em <http://www.ankn.uaf.edu/protect.html>
- DAKIN**, Helen (2003). "Rights in Perpetuity? Australian Senator Calls for Law Reform for Indigenous Artists". *Copyright World* 129, April: 9.
- Delgamuukw vs. British Columbia* (1993) 104 DLR (4th): 470.
- Department of Home Affairs and Environment (1981). *Report of the Working Party on the Protection of Aboriginal Folklore*. Australian Federal Government.
- EARLE**, Edward (1991). "The Effect of Romanticism on the 19th Century Development of Copyright Law". *Intellectual Property Journal* 6 (3): 269-290
- ELLINSON**, Dean A. (1994). "Unauthorised reproduction of traditional Aboriginal Art". *The University of New South Wales Law Journal* 17: 337-44.
- Foster v. Mountford* (1986-1987), 29 FLR: 233.
- FOUCAULT**, Michel (1969) "What Is an Author?". *Bulletin de la Societe francaise de Philosophie*, 63 (3): 73-104.

- FROW**, John (1998). "Public Domain and Collective Rights in Culture". *Intellectual Property Journal* 13 (1): 39-52.
- GUEST**, Richard (1995). "Intellectual Property Rights and Native American Tribes". *American Indian Law Review* 20 (1): 111-139.
- HARDIE**, Martin (1999). "Aboriginal Artwork, Copyright Law and the Protection of Ritual Knowledge". *Communications Law Bulletin* 18 (1): 9-12.
- HENNESSY**, Peter (1985). "Common Law Protections of Private or Secret Matters" [disponível na internet, consultado em 7/05/2005]. Acessível em <http://www.austlii.edu.au/au/journals/AboriginalLB/1985/86.html>.
- HOWES**, David (1995). "Combating Cultural Appropriation in the American Southwest: Lessons from the Hopi Experience Concerning the Uses of Law". *Canadian Journal of Law and Society* 10 (2): 129.
- JANKE**, Terri (1998), *Our Culture, Our Future: Report on Australian Indigenous Cultural and Intellectual Property Rights*. Sydney: Michael Frankel & Co.
- JASZI**, Peter; Martha WOODMANSEE (1996). "The Ethical Reaches of Authorship". *South Atlantic Quarterly* 95 (4): 947-77.
- Mabo and Another v The State of Queensland (No 2)* (1992). 175 CLR 1.
- MARTIN**, Margaret (1995). "What's in a painting? The cultural harm of unauthorized reproduction (Australia; Case Note)". *Sydney Law Review* 17 (4) Dec.: 591-598.
- MADDOCK**, Kenneth (1988). "Copyright and Traditional Designs: An Aboriginal Dilemma" [disponível na internet, consultado em 7/05/2005]. Acessível em <http://www.austlii.edu.au/au/journals/AboriginalLB/1988/49.html>.
- MCKEOUGH J.** e **STEWART A.** (1995). "Intellectual Property and the Dreaming". In Johnstone E.; Hinton M.; Rigner D. (eds.) *Indigenous Australians and the Law*. Abingdon - New York: Routledge, 53-80.
- MICHAELS**, Eric (1985). "Constraints on Knowledge in an Economy of Oral Information". *Current Anthropology* 26 (4) Aug. - Oct.: 505-510.
- Milpurrurru v Indofurn Pty Ltd* (1994) 30 IPR 209.
- MORPHY**, Howard (1983), "'Now you understand': an analysis of the way Yolngu have used sacred knowledge to retain their autonomy". In N. Peterson and M. Langton (eds), *Aborigines, Land and Land Rights*. Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies Press.
- MUECKE**, Stephen (1988). "Body, Inscription, Epistemology: Knowing Aboriginal Texts". In Emmanuel S. Nelson (ed.) *Connections: Essays in Black Literatures*. Canberra: Aboriginal Studies Press: 111:118.
- MURPHY**, M. (1995). "Aboriginal Folklore and Copyright Law", *Queensland Law Society Journal*, 25: 444-445.
- NEATE**, Graeme (1981). "Legal Language Across Cultures: Finding the Traditional Aboriginal Owners of Land". *Federal Law Review* [Austrália] 12: 187-211.

- NELSON**, Fay (1997) "Copyright and Ownership: Intellectual Property Rights, Artists Rights and Community Ownership from an Indigenous Perspective" [disponível na internet, consultado em 7/05/2005]. Acessível em <<http://www.orca.on.net/dare/nelson.html>>.
- NICHOLLS**, Christine, (2000). "Aboriginal Art, What is Authorship?". *Alternative Law Journal, Heritage, art and the law: culture and chaos* 25 (4): 187-189.
- PASK**, Amanda (1993). "Cultural Appropriation and the Law: An Analysis of the Legal Regimes Concerning Culture". *Intellectual Property Journal* 8 (1): 57-86.
- PURI**, Kama (2006). "Preservation and Conservation of Expressions of Folklore". In David Vaver (ed.) *Intellectual Property Rights: Critical Concepts in Law*. Abingdon - New York: Routledge, 511-545.
- ROMANELLO**, Francesco (2005a). "Protection of Folklore: Striking a Balance (Paper presented at the XVIII Konferencija pravnika. Pravo i Univerzalne Vrednosti - Kopaonik, 13-17 Decembra 2005; org: Slobodan Perović) [manuscrito não publicado].
- ROMANELLO**, Francesco (2005b). "Vers un Droit Moral Collectif pour les Communautés Indigènes". Acessível em <<http://cenj.chess.fr/docannexe.php?id=143>>.
- SHERMAN**, Brad (1996). "From the Non-original to the Aboriginal: A history". In Brad Sherman; Alain Strowell (eds.). *Of Authors and Origins: Essays on Copyright Law*. Oxford-New York: Oxford University Press: 111-30.
- The University of London Press Ltd. vs. University Tutorial Press Ltd* (1916). 2 Ch 602.
- Walter vs. Lane* (1900). AC 539.
- WEATHERALL**, K. (2001). "Culture, Autonomy and Djulibinyamurr: Individual and Community in the Construction of Rights to Traditional Designs". *Modern Law Review* 64: 215-242.
- YAPKO**, Brian A. (1987). "The Evolution of American Attitudes and Laws Regarding Ethnic Art and Artifacts: From Cultural Imperialism to Cultural Pluralism". *Loyola of Los Angeles International and Comparative law Journal* 9, 3: 621-659.
- Yumbulul vs. Reserve Bank of Australia* (1991). 21 IPR 481.

NOÇÕES DO PATRIMÓNIO NA SOCIEDADE PORTUGUESA

Manuela Reis

A minha reflexão não é especificamente sobre o património imaterial mas sobre o património construído. Julgo, no entanto, que algumas ideias que aqui me proponho apresentar se podem aplicar a qualquer tipo de património, incluindo o designado património imaterial.

Em primeiro lugar, e desde logo, porque todo o património – construído ou não – tem uma dimensão imaterial, que é a dimensão do sentido, a dimensão do significado que nós, actores sociais, lhe atribuímos; com a qual, afinal, criamos património: definimos, classificamos, preservamos, valorizamos, consumimos património. Por conseguinte, se o património imaterial põe realmente questões específicas, de natureza técnico-metodológica, quanto ao seu registo e protecção, não creio que o mesmo não possa ser equacionado a partir de considerações que têm sido desenvolvidas para o património material ou construído.

Como socióloga, as considerações que eu gostaria de salientar neste colóquio prendem-se com cinco ideias que considero essenciais para discutir a questão do património nas sociedades contemporâneas. Tentarei apoiar e ilustrar essas ideias com base na minha participação em dois estudos sobre a sociedade portuguesa que visavam, precisamente, contribuir para a explicação de dinâmicas sociais e políticas relacionadas com a defesa e preservação do património em Portugal. O primeiro desses estudos refere-se ao caso da descoberta de gravuras rupestres no Vale do Côa e da decisão política subsequente em preservar essas gravuras contra a construção, já iniciada, da barragem de Foz Côa¹. O segundo tem por base um *Inquérito às Atitudes dos Portugueses sobre o Património*, realizado pelo Instituto de Ciências Sociais (ICS) como módulo nacional do *Inquérito Internacional sobre o Ambiente – 2000*, no âmbito do *International Social Survey Program* (ISSP)².

¹ Lima, Aida Valadas e Manuela Reis, 2001, "O Culto Moderno dos Monumentos. Os Públicos do Parque Arqueológico do Vale do Côa" in Gonçalves, Maria Eduarda, (org.) 2001, *O Caso de Foz Côa: um Laboratório de Análise Sociopolítica*, Lisboa: Edições 70, pp.145-192.

² Reis, Manuela, 2004, "Património e Ambiente: duas dimensões da cidadania moderna. Resultados do *Inquérito às Atitudes dos Portugueses sobre o Património*", in Lima, Luísa; Manuel Villaverde Cabral e Jorge Vala (orgs), *Atitudes Sociais dos Portugueses 4: Ambiente e Desenvolvimento*, Lisboa: Instituto de Ciências Sociais, pp.193-238.

1. A primeira ideia que queria salientar tem a ver com o facto de que o património – o acto de classificar e objectivar um objecto como património – é *um processo de construção social* que se joga sempre num quadro de relações de poder em que diferentes sectores lutam para impor a sua visão – "a visão legítima" – sobre o património. Se quisermos compreender processos de definição, destruição, classificação ou protecção do património, dos vários tipos de património, é sempre ao seu processo de construção social que devemos estar atentos, isto é, aos actores sociais implicados e aos contextos onde desenvolvem estratégias.

A descoberta de gravuras rupestres no Vale do Foz Côa torna claras algumas das dimensões de construção social referidas. Emblemático na sociedade portuguesa, por suscitar uma ampla e inusitada discussão pública, de carácter nacional, este caso condensa e exemplifica questões essenciais que se colocam a propósito da protecção do património nas sociedades contemporâneas.

Uma das questões centrais então em debate concentrava-se na (precisão) da datação das gravuras, dela dependendo a determinação do seu valor, o qual, por sua vez, ditaria o principal critério de classificação como património a preservar em detrimento da construção da barragem. Cedo, porém, se verificou não depender esse valor apenas das qualidades intrínsecas ao objecto em causa – as gravuras –, fossem elas a "antiguidade", o "carácter único" ou a "extensão". A importância das gravuras construiu-se sobretudo na rede social de interesses e percepções que se estabeleceu entre aqueles que se empenharam na campanha pela sua salvaguarda: a comunidade dos arqueólogos, os *media* que desde cedo deram visibilidade pública aos seus pontos de vista e, por fim, o amplo movimento social, heterogéneo e sustentado em associações de defesa do património, movimentos cívicos, estudantes, intelectuais, cidadãos (Gonçalves, 2001; Garcia, 2001). Saliente-se, por exemplo, que os estudos e as complexas e controversas metodologias de datação das gravuras para estabelecer a sua idade paleolítica só foram realizados *depois e não antes* de os próprios arqueólogos as terem declarado como paleolíticas. E de, em suma, através dos diversos meios de comunicação social, "nos" terem convencido da sua antiguidade antes mesmo de a fundamentarem cientificamente.

Para terminar esta breve reflexão em torno do património como construção social, podemos afirmar que, em face da enorme controvérsia pública que na altura se gerou em torno da datação das gravuras e do seu valor, a decisão política de suspensão da construção da barragem se ficou a dever à considerável mobilização social que então se desenvolveu em favor da preservação das gravuras e para a qual contribuiu, sem dúvida, a "aliança" entre os *media* e os arqueólogos. Todavia, no mesmo passo, o sucesso de tal mobilização não estará longe também do facto

de podermos encontrar na sociedade portuguesa, entre outras causas, padrões de atitudes que revelam, em diversos segmentos sociais, sensibilidade crescente aos valores de preservação ambiental e do património histórico-cultural.

Os resultados do inquérito realizado aos visitantes do Parque Arqueológico do Vale do Côa, por um lado, e do *Inquérito às Atitudes dos Portugueses sobre o Património*, por outro, realizados no âmbito dos dois estudos acima referidos, confirmam com clareza aquela perspectiva. Com efeito, se o perfil sociológico encontrado para os visitantes do Parque indicia hábitos de consumo do património histórico-cultural elevados para os padrões praticados na sociedade portuguesa, como se "... existisse um público para (aquelas) gravuras rupestres, antes mesmo de terem sido descobertas" (Lima e Reis, 2001: 185), no que respeita a população portuguesa, no seu conjunto, não são igualmente despiciendas as atitudes, disposições e práticas sociais, disseminadas por diferenciados grupos e sectores sociais, tendentes a acolher e produzir não só uma sólida relação entre as preocupações ambientais e as preocupações com a salvaguarda do património histórico, como também a adopção de valores e medidas tendentes a compatibilizar o desenvolvimento do país com a não degradação de ambos os recursos (Reis, 2004).

2. A segunda ideia, que decorre da anterior, tem a ver com a multiplicação, a diversificação e o alargamento dos actores sociais que nas sociedades contemporâneas participam deste processo de construção social do património. Já não é apenas ao Estado e às elites político-culturais que compete a definição e preservação do património, aparecendo este fortemente associado à identidade nacional (e eventualmente ao nacionalismo ou a formas de preservação com objectivos nacionalistas).

Hoje, há *novos intervenientes* no processo de construção do património e julgo que é essas novas presenças mudam substancialmente a questão do património e do seu significado nas sociedades contemporâneas. Trata-se do alargamento dos sectores sociais interessados na definição e gestão do património, que vai de especialistas a não especialistas, engloba poderes locais, associações, turistas, visitantes de lugares históricos, população ou cidadãos em geral. Ora, tal alargamento complexifica o acto de classificação e preservação patrimoniais. Em primeiro lugar, porque implica a negociação permanente de cada vez mais, e, mais, diferenciados pontos de vista sobre o património; depois, porque implica também a capacidade para encontrar consensos e gerir equilíbrios, não só relativamente às perspectivas sobre o património mas também em relação a actividades e interesses que podem colidir frontalmente com a preservação de determinados bens culturais.

Mais uma vez, o caso das gravuras rupestres do Vale do Côa exemplifica estas novas dimensões. Desde o início estiveram em competição duas visões e opções de desenvolvimento – uma, baseada na opção industrialista do desenvolvimento, assente na construção da barragem e associada a um sector profissional de grande prestígio e poder sociais em Portugal, representado pelos engenheiros, particularmente os que se ligam ao sector de construção de barragens e à EDP; outra, baseada na opção territorialista do desenvolvimento, assente nas potencialidades endógenas da região, nomeadamente nos seus valores culturais e ambientais, proporcionada pela descoberta e valorização das gravuras rupestres (Amaro, 2001). Significativas, a este respeito, são as opções e alianças políticas então ensaiadas: o paradigma "exógeno" de desenvolvimento, correspondente à opção industrialista, constituía a preferência das forças "endógenas", população e poderes locais, autarquia à cabeça, enquanto o paradigma "endógeno" de desenvolvimento, correspondente à opção territorialista, era defendido pelos sectores "exógenos", arqueólogos em primeira instância, sustentados no apoio de estudantes e associações de defesa do património locais, mas sobretudo na mobilização de organismos internacionais de salvaguarda do património e da opinião pública nacional e internacional.

Mas, atente-se, ainda a propósito da gestão de consensos sobre o património, na forma como foi resolvido, anos mais tarde, o destino patrimonial das gravuras rupestres descobertas no Guadiana. Desta vez, os mesmos arqueólogos que tinham lutado pela preservação das gravuras do Vale do Côa contra a construção da barragem, alguns dos quais detendo agora responsabilidades políticas sobre a gestão do património arqueológico nacional, ao nível da Administração Pública, não hesitaram e defenderam a barragem de Alqueva. Desta vez, também, exceptuando o protesto e o debate que, intensamente mas de forma restrita, se organizou na *internet*, a pressão dos média na opinião pública não se fez sentir, pautando-se agora a "mobilização social" pela indiferença, em favor da barragem, por conseguinte.

É que, neste caso, – se me é permitida a ironia – o mito sobre o papel da barragem de Alqueva no desenvolvimento do Alentejo é quase tão neolítico quanto as próprias gravuras. Corresponde a forte crença social, antiquíssima na sociedade portuguesa, ancorada em amplos sectores sociais e políticos para quem o desenvolvimento da região sempre estivera dependente da construção desta barragem.

Os dois exemplos referidos mostram como o Estado foi perdendo exclusividade na competência para definir, proteger e valorizar o património.

Se a *política* do património, criando dispositivos legais de protecção e valorização e dotando-se de estruturas administrativas correspondentes, faz hoje parte dos sistemas políticos modernos, ela tende a incorporar um leque de actores e interesses sociais cada vez mais alargado e diferenciado. Organizações

e convenções internacionais vão impondo filosofias de abordagem, princípios, normas de classificação e salvaguarda do património, às mesmas se devendo a institucionalização da noção de património comum da humanidade, quando estão em causa recursos culturais únicos em risco. As associações de defesa do património multiplicam-se. Os visitantes de lugares históricos e monumentais aumentam significativamente, dando origem ao desenvolvimento do turismo cultural.

Herdeira de uma concepção de património associada, por um lado, à ideia de monumentos de grande valor arquitectónico e significado histórico, por outro, à ideia de que a sua preservação é competência do Estado, sendo este que protege, consagra e, portanto, o utiliza como símbolo de poder, nomeadamente na criação de identidades nacionais, a sociedade portuguesa vê-se, nos últimos anos, confrontada com a superação daquelas duas noções (Reis, 2000).

O aumento da consciência social sobre a necessidade de preservação do património histórico, que não cessa de crescer, parece inaugurar mais um espaço para o exercício da cidadania, dados os mecanismos de negociação e participação que é suposto mobilizar. Envolvendo problemas legais, económicos, políticos, organizacionais sobre o que e como deve ser preservado, o património pode desencadear o envolvimento e o debate de diferentes actores sociais, susceptíveis de sustentar práticas e representações sobre o seu significado, ou a sua gestão, nem sempre coincidentes (Reis, 1999).

3. Do que designei por processo de construção social do património fazem ainda parte outras dimensões que passo a referir. Entramos assim na terceira ideia que queria apresentar.

Destaco, em primeiro lugar, o fenómeno conhecido por *heritage boom*, ou seja, a expansão de lugares históricos (monumentos, museus, sítios...) ocorrida sobretudo nos anos 70 e 80 por todo o mundo mas, em particular, nos países da Europa (Walsh, 1995) e que prefiro designar por *processo de patrimonialização* das sociedades contemporâneas. Este fenómeno corresponde, em termos práticos, ao alargamento substancial da noção de património e concretiza-se, seguindo Choay (1996), em três vertentes: *tipológica, cronológica e geográfica*.

O alargamento de natureza *tipológica* permite passar a contemplar, proteger e valorizar não só o património histórico-monumental consagrado, mas também outro tipo de bens culturais, agora abrangendo maior diversidade de edifícios, lugares, objectos. Assim, edifícios industriais, conjuntos urbanísticos – como centros históricos e bairros –, casas rústicas, quintas, parques e jardins, eventualmente sem grande prestígio arquitectónico ou valor artístico, todavia memória de actividades, saberes e modos de vida, tornam-se objecto de protecção e passam a engrossar a lista do património;

O alargamento de natureza *cronológica*, incorporando *épocas* ou *estilos* tradicionalmente não consagrados, aumenta o campo cronológico do que pode vir a ser considerado património. O extraordinário desenvolvimento da arqueologia por todo o mundo, mais recentemente em Portugal, constitui um dos melhores indicadores do interesse social pela descoberta, pelo conhecimento e pela preservação do passado mais distante ou menos monumental. Permite igualmente – o referido alargamento cronológico – patrimonializar passados e memórias mais recentes marginalizados pelo processo de modernização ou que este coloca em rápida extinção. A recente revalorização do mundo rural ou de espaços urbanos que evocam fases recuadas da industrialização traduz bem, em minha opinião, esta vertente da extensão cronológica do conceito de património. Ao mesmo tempo interpela directamente formas específicas de registo e conservação dessas memórias. Por outras palavras, nem sempre possuindo referentes ou suportes físicos de carácter monumental ou de grande valor artístico, aqueles passados recentes ou em extinção vão agora buscar aos hábitos, aos saberes, às memórias dos seus protagonistas – ou, melhor, à representação que sobre eles se construiu – os critérios para a sua patrimonialização. Eis, creio, uma das fontes importantes, senão a principal, do crescimento de categorias do património imaterial nas sociedades contemporâneas avançadas.

O alargamento de natureza *geográfica* permite incluir em categorias de património não só cada vez mais lugares, sítios ou edifícios de todo o mundo, mas também, sobretudo, internacionalizar quer os valores, quer as orientações políticas relativas à sua preservação. A existência de organismos internacionais que classificam, promovem e consagram bens patrimoniais exemplifica bem esta vertente. Dito de outro modo, corresponde à exportação para outros espaços geoculturais do modelo cultural através do qual as sociedades ocidentais forjaram a relação com o seu passado e construíram a necessidade de preservação dessa memória através dos seus monumentos ou dos seus vestígios.

Ao conjunto das transformações no conceito de património acima identificado, junta-se um outro elemento, não menos importante, que consiste na associação do património cultural com o património natural. Surgida nos EUA, nos anos 60, tal ideia foi apresentada na Conferência das Nações Unidas sobre o Ambiente em Estocolmo em 1972, vindo nesse mesmo ano a ser adoptada pela UNESCO. Trata-se de uma Convenção que procura conciliar a conservação dos sítios culturais e naturais, está consagrada nos organismos internacionais de defesa do património e reflecte-se nas legislações nacionais, entre as quais Portugal.

Se no início, esta Convenção procurava chamar a atenção para a necessidade de protecção simultânea dos patrimónios natural e cultural, o alargamento sucessivo do conceito de património histórico acabou por operar a fusão das duas

categorias, tendo as convenções internacionais acabado por chegar ao conceito de património que reflecte esta fusão e que se traduz pelo conceito de paisagem cultural. Exemplos da classificação como paisagem cultural são, em Portugal, Sintra, desde 1995, e a região vitícola do Alto-Douro, desde 2001. Este facto, por sua vez, aponta para a associação que se vai tornando cada vez mais sólida, ao nível social, entre as questões do património e as questões ambientais, mostrando que, embora o ambientalismo assuma maior visibilidade social, as preocupações em torno do património têm vindo a ganhar relevância e situam-se na mesma matriz político-cultural. Resultados do *Inquérito às Atitudes dos Portugueses sobre o Património*, referido no início da minha intervenção, são inequívocos quanto à elevada correlação detectada na sociedade portuguesa entre o sentido das orientações sociais relativas à preservação do património e o conjunto de atitudes políticas que revelam sensibilidade aos valores ambientais (Reis, 2004).

Em suma, ao alargamento e crescimento dos actores sociais interessados nas questões do património associa-se, como parece claro, a extensão da própria noção de património. É esse o quadro do que designei por processo de patrimonialização da sociedade e importa accioná-lo, creio, para enquadrar alguns dos efeitos contraditórios ou de natureza conflitual e polémica a que a criação/construção do património pode dar lugar. Com efeito, controvérsias e perplexidades que então atravessaram a discussão e os contributos dos participantes em colóquio anterior sobre o património imaterial a propósito da "morte" do património pelo mito da sua salvaguarda (Ramos, 2004), da inexorável sobreposição de patrimónios na definição do património (O'Neill, 2004) ou das "armadilhas" da autenticidade na recuperação/criação do património (Pinto, 2004), – para não referir senão alguns dos contributos – não deixarão de se poder rever em perspectivas sugeridas por este quadro de análise.

4. A quarta ideia que me parece ser essencial para a discussão deste processo de patrimonialização das sociedades contemporâneas – ou, como já referi noutros termos, como outra dimensão do processo de construção social do património – não pode ser dissociada de dois outros processos mais amplos a que a questão do património se acha ligada. Trata-se, por um lado, do que alguns autores conceptualizam como a *sociedade de risco* e o paradigma de *novos tipos de conflitos* a que dá lugar (Giddens, 1995; Beck (1999); e, por outro lado, da emergência de novos valores sociopolíticos caracterizados como *valores pós-materialistas* (Inglehart, 1997).

Em traços muito simples, referem-se aqueles autores aos efeitos destrutivos do processo de industrialização e desenvolvimento tecnológico cujo impacto no ambiente e no património natural torna possível, a par da globalização implícita

em tal processo, o aparecimento de movimentos de protesto ou de conflitos de interesse em torno daquele processo que se foram desenvolvendo localmente, isto é, fora dos grandes canais institucionais de resolução dos problemas políticos e no quadro, não raras vezes, de esferas não políticas da vida social. É, nomeadamente, este processo que alguns designam por "novo paradigma político" e que inaugura a fusão entre esferas políticas e não políticas da vida social (Offe, 1985). Localizando-se preferencialmente nas áreas da reprodução cultural, da integração social e da socialização, o novo paradigma elege como principais preocupações múltiplos aspectos que vão da qualidade de vida à realização pessoal, passando pela exigência de maior participação política e alargamento dos direitos humanos (Habermas, 1987).

Tal significa, por outras palavras, que face às ameaças e aos riscos que a sociedade industrial tende a produzir sobre a qualidade de vida, mas também, conviria acrescentar, sobre a memória do passado, as sociedades contemporâneas desenvolveram novos tipos de conflitos que tendem a deslocar-se nomeadamente da esfera económica para a esfera cultural e política.

Nesse sentido, para seguir Ulrich Beck, o padrão clássico dos conflitos da modernidade, centrado em grupos de interesse mais ou menos estáveis como os sindicatos ou os partidos, deu origem a um novo padrão de conflitos centrado em três pilares essenciais: *i*) novos temas, tão díspares quanto inusitados, de que são exemplo a destruição ambiental, o racismo, a corrupção, os sistemas de recolha de lixo, a segurança e os limites de velocidade rodoviários, etc.. *ii*) novos agentes políticos, tais como grupos profissionais, cientistas, iniciativas de cidadãos, que actuam "fora" do sistema político; *iii*) novas orientações da conflitualidade, preferencialmente voltadas para a publicidade nos média em detrimento dos canais tradicionais de fazer política (1999).

De novo, Foz Côa ilustra em simultâneo as duas dimensões deste paradigma de análise – a sociedade de risco e o novo padrão de conflitos. Embora, na aceção daqueles autores, este caso de ameaça de destruição de património não possa directamente ser lido como risco de carácter industrial ou tecnológico – ainda que alguns sectores ambientalistas se tenham pronunciado contra a estratégia energética envolvida na construção da barragem que conduziria à possibilidade de fazer transvazes (Lopes, 2001) –, a verdade é que ele configura riscos de natureza cultural produzidos pela construção daquela infra-estrutura e de outras necessárias ao seu suporte. Por outro lado, conforme anteriormente se deixou explícito, o apoio e a pressão sociais que então se geraram em torno da defesa das gravuras, conduzida pelos arqueólogos e os média que prontamente se fizeram eco dos seus pontos de vista, configura claramente um novo padrão de conflitos que se orienta por práticas políticas cuja natureza organizativa é flexível, dispensa a militância

formal nas grandes organizações políticas clássicas (como partidos ou sindicatos), acentuando a possibilidade de participação política de forma mais individualizada e autónoma, para além de se pautar por acções de carácter circunstancial (Lima e Reis, 2001; Reis, 2004).

A decisão final de não construir a barragem parece assim estar sobretudo associada a razões políticas relacionadas com este novo padrão de conflitos e menos a razões técnicas e económicas, de racionalidade instrumental.

No que respeita a emergência de valores pósmaterialistas, trata-se de outra contribuição importante através da qual se procura dar conta das dinâmicas económico-sociais e políticas que nas últimas décadas têm reconfigurado as sociedades ocidentais. De acordo com Inglehart, dois grandes grupos de valores sociopolíticos caracterizam a história das sociedades ocidentais: os valores materialistas orientados para a concentração na melhoria das condições de bem-estar económico e social e de onde sobressai o peso das preocupações com a satisfação das necessidades básicas e os valores pósmaterialistas que subscrevem outras preocupações sociais como sejam as relativas à qualidade de vida ou ao aumento de direitos e de participação nos processos de tomada de decisão nas várias dimensões da vida social (1997).

Para este autor, a emergência dos valores pósmaterialistas surge associada a três contextos fundamentais. Os altos níveis de desenvolvimento e segurança económicos atingidos no período pós-guerra, jamais igualados, desvaneceram as preocupações com a satisfação das necessidades básicas e diversificaram o interesse por novas causas. Questões de natureza ambiental e cultural, suscitadas pelo processo de industrialização, passam a marcar a agenda política pós-materialista. A terciarização da sociedade e a expansão das profissões técnico-científicas ligadas ao aumento da produção de bens imateriais constituem igualmente outros processos na base dos quais se operam alterações na cultura política das sociedades mais avançadas. Por último, subjacente ao aumento do conhecimento e da informação, traduzido na expansão das profissões técnico-científicas, está o crescimento dos níveis de instrução e escolaridade, responsável pela mudança para uma cultura política conducente a orientações mais diversificadas e exigências de maior emancipação, participação e autonomia.

Sintomáticos, em Portugal, destas tendências são os resultados dos *Inquéritos* já aqui várias vezes referidos. Com efeito, se 84% dos visitantes do Parque Arqueológico do Vale do Côa se situa no quadro de valores pós-materialistas, é justamente entre os mais novos, os de nível mais elevado de escolaridade, e os que desempenham profissões intelectuais, científicas e técnicas que se encontra a maior adesão a esses valores (Lima e Reis, 2001: 162-3; 180).

Não é assim difícil concluir que os paradigmas de análise brevemente referenciados não podem deixar de se impor como guias de inegável valor para a apreensão das disposições sociais mobilizadas, e do sentido dessas disposições, no momento da patrimonialização dos objectos, dos lugares ou dos saberes, bem como das controvérsias que rodeiam a sua definição, classificação e valorização.

5. Finalmente, a última ideia que gostaria de abordar diz respeito ao que considero ser também um elemento essencial do processo de patrimonialização, pouco abordado neste colóquio, e, em colóquio anterior sobre o património imaterial (Ramos, 2004), que coloca outros desafios à questão da protecção e valorização do património. Destaco o crescimento, a nível mundial, também em Portugal, dos *públicos do património histórico-cultural*, em correspondência directa com o alargamento do conceito de património nas vertentes tipológica, cronológica e geográfica, anteriormente referidas.

Como escrevi noutro lugar (Reis, 2000: 286), o interesse social pela preservação e fruição de lugares históricos, a expansão dos públicos dos monumentos e sítios arqueológicos, a actual tendência para a musealização do passado, a exposição e celebração permanentes das singularidades culturais desaparecidas ou ameaçadas podem representar funções de distração numa sociedade de lazer que, no âmbito das indústrias culturais, recorre à "indústria" do património para relançar e desenvolver actividades como o turismo cultural.

Não é, todavia, menos certa a consideração de estar em jogo uma nova forma das sociedades modernas lidarem com a sua memória histórica. Atravessadas por processos de grande mobilidade e diversidade de referências, as sociedades contemporâneas reformularam talvez a sua consciência sobre a importância do passado como forma de compensar a perda de raízes e reforçar identidades. Para além da percepção da urgência de registo de objectos culturais em risco ou sob ameaça de extinção, o interesse pelo património histórico e etnográfico pode ainda corresponder à necessidade de recorrer a objectos reais numa sociedade excessivamente mediatizada. Com efeito, fazendo minha a pergunta de Choay: "Qual é o fundamento sobre que repousa a conservação do património histórico construído num mundo que dispõe dos meios científicos e técnicos para conservar em memória e interrogar o passado sem a mediatização de monumentos ou monumentos históricos reais?" (1996: 179). A resposta subscreve a afirmação de Machado Pais, para quem "a memória dos monumentos é mais poderosa do que a simples memória do tempo, despida de monumentalidade" (1999: 130). Do mesmo modo, poder-se-ia acrescentar, a representação e a reconstituição históricas, numa palavra, a recriação de actividades, objectos, hábitos, saberes nem sempre se traduzirá na folclorização dos contextos sociais. *A invenção da tradição*,

para recorrer à conhecida expressão de Hobsbawn, parece ser a única forma de preservação. Mas, convém lembrar, os patrimónios (as tradições) – com base nos mesmos objectos ou em novos objectos que se vão incorporando – mudam várias vezes de sentido e de valor. Aceitar este facto, além de exorcizar o fantasma da autenticidade, constitui um esforço para compreender o sistema de relações sociais, bem como a dimensão simbólica que o enquadra, através do qual se exprime a relação com o passado e a memória. A sociologia dos públicos do património contribui, em parte, para a análise desta vertente do problema.

Assim, gostaria, para terminar, de apresentar alguns resultados do *Inquérito às Atitudes dos Portugueses sobre o Património*, os quais sugerem, com clareza, que a sociedade portuguesa se inscreve, sem especificidades notórias, a não ser quanto ao seu carácter mais recente, no processo de patrimonialização das sociedades contemporâneas mais desenvolvidas.

Em primeiro lugar, tomando a frequência de visitas a lugares históricos como medida indirecta de comportamentos potencialmente favoráveis ou indiferentes à protecção e valorização do património, verifica-se que é apenas de 28% a percentagem de não-visitantes, sendo que 72% da população tem contacto com esses lugares (Quadro 1.)

Quadro 1. Frequência das visitas a monumentos/lugares históricos

	Frequentemente		Às vezes		Raramente		Não costuma visitar	
Frequência de visita a monumentos/lugares históricos	49	4.9	318	31.9	354	35.5	277	27.8

Fonte: *Inquérito Atitudes dos Portugueses sobre o Património*

É verdade que a percentagem de não-visitantes se eleva um pouco mais, para cerca de 33%, quando consideramos o número de lugares históricos visitados nos últimos 3 anos. Todavia, à luz do mesmo critério, cerca de 42% da população portuguesa pode ser considerada como visitante regular ou mesmo frequente, isto é, visita três ou mais lugares, sítios ou museus por ano (Quadro 2.).

Quadro 2. Monumentos/ lugares históricos visitados nos últimos 3 anos

	Frequência	%
Não visitantes	310	33.1
Ocasionais	235	25.1
Regulares	303	32.4
Frequentes	88	9.4
Total	936	100
Não respostas	64	
Total	1000	

Fonte: *Inquérito Atitudes dos Portugueses sobre o Património*

Não visitantes = 0
 Ocasionais = 1-2/Ano
 Regulares = 3-9/Ano
 Frequentes = 10+/Ano

Simultaneamente, o crescimento de dinâmicas culturais que reflectem o interesse social pelo património, no âmbito dos vários sentidos anteriormente destacados, parece poder deduzir-se também da importância atribuída, a qual se revela igualmente elevada, às diferentes categorias de bens patrimoniais ou patrimonializáveis (Quadro 3).

Quadro 3. Tipos de património valorizado

	Muita/Alguma Importância		Pouca/Nenhuma Importância	
	N.º	%	N.º	%
Um lugar pré-histórico	845	87.0	126	13.0
Uma igreja medieval	865	89.0	107	11.0
Uma casa rústica com cerca de 300 anos	739	76.7	225	23.3

Fonte: *Inquérito Atitudes dos Portugueses sobre o Património*

Quadro 3. Tipos de património valorizado

	Muita/Alguma Importância		Pouca/Nenhuma Importância	
	N.º	%	N.º	%
Uma velha fábrica de destilação	552	58.2	396	41.8
A casa de um poeta famoso que morreu há cerca de 100 anos	741	76.5	228	23.5
Uma formação geológica rara	801	85.3	138	14.7
Um lugar de ninhos de aves em extinção	849	86.3	135	13.7

Fonte: *Inquérito Atitudes dos Portugueses sobre o Património*

A análise factorial em componentes principais realizada com estas sete categorias de património (Quadro 4) mostra dois factores consistentes que estruturam em dois tipos de património as percepções do passado mas, também, os bens culturais em risco de extinção: o património histórico-monumental e ambiental (factor 1) e o património designado por lugares de memória recente (factor 2). A importância atribuída ao património histórico-monumental, significativamente colocado no mesmo eixo de preocupações relativas ao património ambiental, a par da valorização, comparativamente mais baixa mas, ainda assim, significativa, do património de memória recente, nomeadamente o património rural, denuncia o principal significado deste instrumento de representação do passado nas sociedades contemporâneas: a preservação da diversidade de referências no tempo e no espaço, invertendo simbolicamente processos de desenraizamento e homogeneização característicos da modernidade. O reforço de identidades sociais através da patrimonialização de edifícios, territórios, actividades ou saberes em regressão parece constituir-se como elemento decisivo na formação das preocupações da população portuguesa com a preservação dos vários tipos de património.

Quadro 4. Análise factorial em componentes principais das categorias de património

	Património histórico-monumental e ambiental (factor 1)	Lugares de memória recente (factor 2)
Um lugar pré-histórico	<u>0,838</u>	0,178
Uma igreja medieval	<u>0,801</u>	0,242
Um lugar de ninhos de aves em extinção	<u>0,723</u>	0,381
Uma formação geológica rara	<u>0,716</u>	0,422
Uma velha fábrica de destilação	0,155	0,911
A casa de um poeta famoso que morreu há 100 anos	0,408	<u>0,774</u>
Uma casa rústica com cerca de 300 anos	0,395	0,757

Fonte: *Inquérito Atitudes dos Portugueses sobre o Património*

% Variância factor 1: 38,73; Alpha Cronbach=0.85

% Variância factor 2: 34,04; Alpha Cronbach=0.84

Total variância explicada: 73,47%

Por último, sublinharia, a interferência dos valores sociopolíticos, nomeadamente pós-materialistas, na valorização dos tipos de património (Quadro 5.) Como se vê, são os que revelam adesão aos valores posmaterialistas, subscrevendo novas preocupações sociais genericamente referenciáveis à qualidade de vida ou à maior participação nas várias dimensões da vida social, quem mais importância confere ao património histórico-ambiental e aos lugares de memória recente. Em oposição, são os que concentram os seus principais interesses em aspectos económicos, quer sejam relativos ao bem-estar económico, quer sejam relativos à ordem ou coesão social, situando-se num quadro de valores sociopolíticos materialistas, quem menos valoriza qualquer dos tipos de património.

Quadro 5. Valores sociopolíticos e tipos de património

		Património histórico-cultural e ambiental	Lugares de memória recente
Valores sociopolíticos	Materialistas	3.24	2.79
	Pós-Materialistas	3.54	2.98
	Mistos	3.35	2.96

Fonte: *Inquérito Atitudes dos Portugueses sobre o Património*

Escala: 1=nenhuma importância; 4=muita importância

Bibliografia

- AMARO, Rogério R. (2001). "Opções, estratégias e actores de desenvolvimento em confronto no caso de Foz Côa". In Maria Eduarda (org.) *O Caso de Foz Côa: Um laboratório de análise sociopolítica*. Lisboa: Edições 70: 93-228.
- BECK, Ulrich (1999-96). *The Reinvention of Politics. Rethinking modernity in the global social order*. Cambridge: Polity Press.
- CHOAY, Françoise (1996). *L'Allégorie du patrimoine*. Paris: Seuil.
- GARCIA, José Luís (2001). "Oblivionismo e teodiceia dos *mass media* no caso de Foz Côa", in Gonçalves, Maria Eduarda (org.) *O Caso de Foz Côa: Um laboratório de análise sociopolítica*. Lisboa: Edições 70: 103-44.
- GIDDENS, Anthony, 1995, *As Consequências da Modernidade*, Lisboa: Celta.
- GONÇALVES Maria Eduarda (2001). "Da 'Pré-História' à História do Caso de Foz Côa: Arqueologia, Política e Participação". In Gonçalves, Maria Eduarda (org.) *O Caso de Foz Côa: um laboratório de análise sociopolítica*. Lisboa: Edições 70: 27-64.
- HABERMAS, Jurgen (1987). *The Philosophical Discourse of Modernity. Twelve lectures*. Cambridge: Polity Press.
- INGLEHART, Ronald (1997). *Modernization and Postmodernization: Cultural, economic and political change in 43 societies*. Princeton: University Press.
- LIMA, Aida Valadas; REIS, Manuela (2001). "O Culto Moderno dos Monumentos. Os Públicos do Parque Arqueológico do Vale do Côa" in Gonçalves, Maria Eduarda (org.), *O Caso de Foz Côa: Um laboratório de análise sociopolítica*. Lisboa: Edições 70: 145-92.

- LOPES**, Paula Duarte (2001). "As Políticas da Água do Còa", in Gonçalves, Maria Eduarda (org.), *O Caso de Foz Còa: um laboratório de análise sociopolítica*. Lisboa: Edições 70: 65-102.
- OFFE**, Claus (1985). "New Social Movements: Challenging the boundaries of industrial politics". *Social Research* 52 (4): 817-68.
- O'NEILL**, Brian, (2004). "Patrimónios Sobrepostos: A lusomania entre os Kristang de Malaca". In Ramos, Manuel João (org.) *A Matéria do Património. Memórias e identidades*. Lisboa: Colibri/DepAnt: 33-38.
- PAIS**, José Machado (1999). *Consciência Histórica e Identidade. Os jovens portugueses num contexto europeu*. Oeiras: Celta.
- PINTO**, Fernando (2004). "Ler o Património". In Ramos, Manuel João (org.) *A Matéria do Património. Memórias e identidades*. Lisboa: Colibri/DepAnt: 17-21.
- RAMOS**, Manuel João, org. (2004). *A Matéria do Património. Memórias e identidades*. Lisboa: Colibri/DepAnt.
- RAMOS**, Manuel João (2004). "E Tudo o Fumo Levou: As Memórias e as Identidades", in Ramos, Manuel João (org.) *A Matéria do Património. Memórias e identidades*. Lisboa: Colibri/DepAnt: 47-57.
- REIS**, Manuela (1999). "Cidadania e Património: notas de uma pesquisa sociológica". *Sociologia--Problemas e Práticas* 29: 77-94.
- REIS**, Manuela (2000). "O Património e a construção de novos espaços de cidadania". In José Manuel Viegas e Eduardo Costa Dias (orgs.) *Cidadania, Integração, Globalização*. Oeiras: Celta: 277-88.
- REIS**, Manuela (2004). "Património e ambiente: duas dimensões da cidadania moderna. Resultados do *Inquérito às Atitudes dos Portugueses sobre o Património*". In Lima, Luísa; Manuel Villaverde Cabral e Jorge Vala (orgs.) *Atitudes Sociais dos Portugueses 4: Ambiente e Desenvolvimento*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais: 193-238.
- WALSH**, Kevin (1995). *The Representation of the Past: Museums and Heritage in the Post-Modern World*. Londres: Routledge.

BAIXA POMBALINA

ESTRATÉGIAS DE LEGITIMAÇÃO PATRIMONIAL [PARTE 1 ½]¹

Joana Cunha Leal

[...] the signifieds are like mythical creatures, extremely imprecise, and at a certain point they always became the signifiers of something else; the signifieds are transient, the signifiers remain.

The hunt for the signified can thus constitute only a provisional approach. The role of the signified when we succeed in discerning it is only to be a kind of witness to a specific state of the distribution of signification.

(Barthes, 1986: 88)

I

Este texto propõe-se contribuir para uma discussão da ideia de *património imaterial*, chamando a atenção para a *imaterialidade* do valor patrimonial de objectos hoje consagrados como património *material*, mediante a análise do longo percurso da legitimação patrimonial da Baixa Pombalina. Embora seja hoje uma evidência, o valor patrimonial da Lisboa pombalina só muito tardiamente foi reconhecido. Apenas a 12 de Setembro de 1978 a "cidade baixa" foi classificada como Imóvel de Interesse Público (Decreto Nº 95/78 do dia citado), decisão que esteve estreitamente relacionada com a publicação, em 1965, da obra de José-Augusto França *Lisboa Pombalina e o Iluminismo* (1ª ed. francesa também de 1965). Como o próprio historiador indica, foi do seu estudo que nasceu o impulso decisivo para novas investigações "realizadas por encargo da Câmara Municipal de Lisboa em 1967 [...] do que resultou a "proposta de salvaguarda do património artístico-arquitectónico e histórico dos bairros tradicionais da cidade de Lisboa" apresentada pelo presidente da C.M.L., general A.V. França Borges, na sessão de 19 de Fevereiro de 1970 e ali aprovada." (França, 1987: 372, n.1).

Entre a proposta municipal de 1970 e o Decreto que a efectiva decorreram oito largos anos. Uma demora provavelmente atribuível à transição do regime político, mas que atesta também a tortuosidade do caminho percorrido em face da inexistência de uma categoria legal apta a enquadrar o que hoje correntemente designamos como "património urbano". A Baixa acabaria mesmo por ser

¹ Uma versão inicial deste texto, intitulada "Legitimação artística e patrimonial da Baixa Pombalina: Um percurso pela crítica e pela história da arte portuguesas", foi publicada nº 21º da revista *Monumentos* (Set. 2004), que inclui um dossiê inteiramente dedicado à Baixa Pombalina de Lisboa.



Fig 1 - Mapa da Candidatura para a candidatura da inscrição da Baixa Pombalina à lista de Património Mundial (2005).

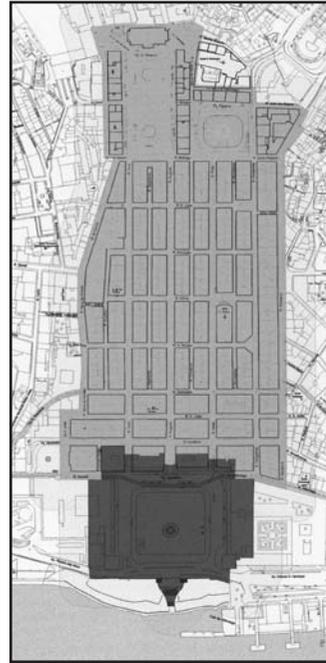


Fig 2 - Área Classificada da Baixa Pombalina .

classificada como se de uma catedral se tratasse, garantindo-se a salvaguarda do seu edificado com base no mecanismo das Zonas Especiais de Protecção definidas em torno de monumentos singulares (Ribeiro Santos, 2000: 177; França, 1987: 372, n.1). Ou seja a classificação da "cidade nova" fez-se mediante a definição de um perímetro individualizador,² a partir do qual se delimitou ainda uma Zona de Protecção "abrangendo uma faixa exterior com 50 m de largura, igualmente sujeita ao controlo das autoridades." (Ribeiro Santos, 2000: 177).

Neste processo sobressai um facto só aparentemente paradoxal: os limites do espaço protegido em 1978 não cobriam a totalidade da Praça do Comércio. Apenas a sua ala norte integrou esse perímetro, não chegando sequer os 50 m da Zona de Protecção à estátua equestre de D. José I, uma situação justificada pela sugestiva precocidade da classificação da Praça do Comércio como Monumento Nacional a 16 de Junho de 1910, isto é, 68 anos antes do reconhecimento do "interesse público" da restante Baixa.

² Perímetro delimitado a norte pela Travessa e Largo de S. Domingos e Largo D. João da Câmara; a sul pelas Ruas da Alfândega e do Arsenal até à Praça do Município; a poente pelas Ruas Nova do Almada, do Carmo e 1º de Dezembro; a nascente pela Rua da Madalena e Poço do Borratém. Cf. IPPAR, 1993).

II.

Quem de algum modo estiver familiarizado com o teor das apreciações críticas da obra da reconstrução produzidas desde o final do século XVIII até meados do século XX não estranhará seguramente a demora dessa classificação, nem o destaque conferido em 1910 à Praça do Comércio.

A Lisboa pombalina foi, desde muito cedo, alvo de críticas severas por parte de artistas, arquitectos, viajantes, escritores, historiadores, olisipógrafos que sobre ela sucessivamente se pronunciaram, lendo nas soluções implantadas não um projecto de seguro valor artístico, mas uma realização marcada por sintomas de "marginalidade estética". Monotonia, pragmatismo, economia de meios, repetitividade, ausência de fantasia e de pontuações originais formam um conjunto de poderosos anátemas que lançam uma vasta sombra sobre a Baixa, tão vasta que cobriu inicialmente, para além da arquitectura e do traçado urbanístico, a própria Praça do Comércio.

Homens de épocas e formações tão diversas quanto Cyrillo Vokmar Machado e José da Costa e Silva, diversos viajantes estrangeiros (J.B.F. Carrère, por exemplo), ou Alexandre Herculano e Almeida Garrett, Júlio de Castilho, Raúl Proença, Raúl Lino, bem como ainda o núcleo de arquitectos modernistas envolvidos no concurso promovido pela Câmara de Lisboa em 1934 para a "apresentação de um plano de melhoramento estético do Rossio" – que incluiu profissionais como Carlos Ramos, Cottinelli Telmo, Cassiano Branco ou Tertuliano Marques³ – são unânimes na condenação do plano da Reconstrução. O tom das críticas não é sequer muito divergente: pareceres, notas, descrições da cidade ou projectos de putativo "melhoramento estético" vinculam a imagem da Baixa aos estigmas da monotonia, da economia e do pragmatismo alheio à "fantasia".

Entre as apreciações de Costa e Silva, para quem a relação entre os edifícios e a "vastidão da grande praça" é desproporcionada e as suas arcadas "estreitas, baixas, e miseráveis" (efeitos agravados ainda pela "monotonia" reinante em todos os seus edifícios, a qual "contraria os preceitos do bom gosto, faz[endo] que a vista deles seja bastante desagradável"⁴), e as de Alexandre Herculano não existem, de facto, diferenças substanciais. O historiador, que desde final da década de

³ Episódio detalhadamente analisado por P. Varela Gomes (1988:115 seq.).

⁴ "Comunicação de Costa e Silva respeitante à adaptação de uma moradia real na Praça do Comércio" (assinado; s/d; in Carvalho, 1979: 122-3). Entre os documentos encontrados por Ayres de Carvalho no espólio do arquitecto (Biblioteca do Rio de Janeiro), dois manuscritos são particularmente elucidativos quanto ao teor das apreciações à Praça do Comércio: um parecer sobre "o seu possível acabamento" (12 de Fev. 1803) e a *Comunicação* citada, seguramente anterior, cujo tom é mais radical. Aqui Costa e Silva propunha uma série de medidas que, a serem aplicadas, teriam transformado de modo irreversível não só a Praça do Comércio, mas todo o equilíbrio do traçado urbanístico de

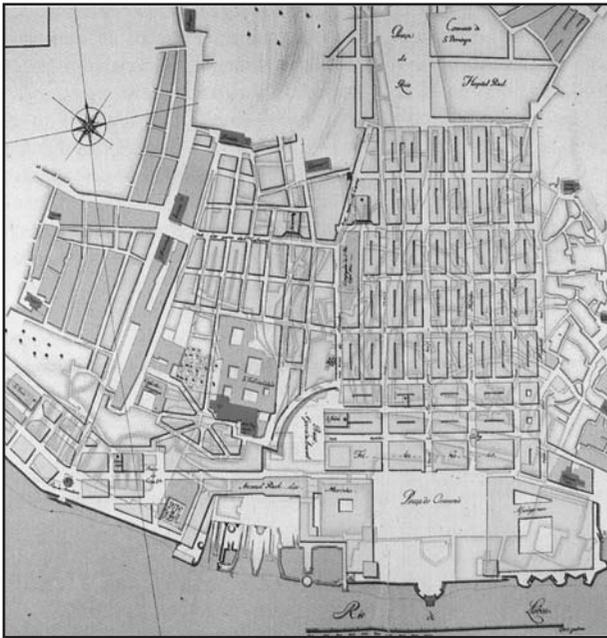


Fig 3 - Plano Geral de Reconstrução da Baixa.

1830 se empenhava na luta pela preservação do património histórico, manteve o tom das críticas anti-pombalinas do arquitecto neoclássico (partilhadas também por Cyrillo), lamentando, entre outros aspectos, os "monolitos enormes" da Praça do Comércio, que poderiam ser, a seu ver, "admiráveis se não estivessem cobertos de remendos e parches" e se não se tivesse optado por pintá-los de ocre, apenas para "poupar alguns palmos de silharia, alguns palmos de

mármore" (Herculano, 1987: 184)". Apreciou contudo, como aliás Costa e Silva, a implantação geográfica da praça, justificação única para que a tenha qualificado de "magnífica".

Também Almeida Garrett manifestou o seu desagrado perante a "vulgar e arrastada prosa" com que se escrevera a cidade pombalina. Na sua opinião, "os estragos do terremoto grande quebraram por tal modo o fio de todas as tradições da arquitectura nacional, que na Europa, no mundo todo, talvez se não ache um país, onde, a par de tão belos monumentos antigos como os nossos, se encontrem tão vilãs, tão ridículas e absurdas construções públicas, como essas quase todas que há um século se fazem em Portugal" (Garret, 1994: 157-8).

Perspectiva igualmente impiedosa para com a obra dos arquitectos pombalinos surge na primeira edição da *Lisboa Antiga* (1879) de Júlio de Castilho. Da cidade reedificada o *pai* da olisipografia destacava "os seus ângulos rectos, o seu apumado de tão mau gosto, e o seu risco uniforme, imposto pelo sobrecenho de um grande ministro, a quem faltava a corda da arte". Júlio de Castilho viria a rever a severidade da sua apreciação à data da segunda edição desta obra, publicada, depois de significativos acrescentos, entre 1902 e 1904. Sustentou então que a Baixa

Eugénio dos Santos (Henriques da Silva, 1997). Sobre as críticas depreciativas de Costa e Silva e Cyrillo Volkmar Machado à obra pombalina ver Varela Gomes (1988: 94 seq.).

representara "um altíssimo progresso", mas manteve que era "simétrica e pesada como a ideia policial". Quanto à Praça traçada por Eugénio dos Santos, apesar de magestosa, não deixava de ser "burocrática" e de estar, portanto, associada ao "impulso do gigante administrativo" (Castilho, 1879: 325-6).

Bem elucidativo da longevidade do preconceito de "marginalidade estética" que atingiu a reconstrução pombalina é ainda o texto de Raúl Proença no volume do *Guia de Portugal* dedicado a "Lisboa e arredores", publicado já em 1924. Na sua "impressão geral" da cidade, Raúl Proença sublinha as transformações avassaladoras que o Terramoto imprimiu a Lisboa. Refere então o fenómeno da reconstrução pombalina, atribuindo o seu "plano uniforme" ao facto do marquês de Pombal, "tendo de agir rapidamente e de se subordinar a um critério utilitário, não te[r] tido tempo nem recursos para erguer construções solenes ou pomposas". A única cedência feita pelo "grande estadista" relativamente a esse critério utilitário, seria precisamente a Praça do Comércio, entretanto já classificada (veremos em que contexto), considerada pelo autor "uma das mais magníficas praças da Europa" (Proença, 1982: 179), ideia reforçada em páginas subsequentes deste mesmo guia por Gustavo de Matos Sequeira e Nogueira de Brito⁵.

Uma diferença substancial se interpõe, por conseguinte, entre as primeiras tomadas de posição e aquelas que, nas primeiras décadas do século XX, foram sendo sucessivamente definidas: justamente um distinto entendimento da Praça do Comércio, à qual se começará a atribuir um valor artístico excepcional alicerçado quer na sua monumentalidade, quer na sua implantação geográfica. Todo o restante plano urbanístico e a arquitectura da reconstrução, com particular destaque para a tipologia predial que resultou da síntese das propostas de Eugénio dos Santos e de Carlos Mardel, permaneceram porém vinculados aos estigmas da monotononia, da economia e do pragmatismo, e bem assim, sujeitos a crítica depreciativas.

Vejam-se as considerações de Raúl Lino em 1937, ao atribuir ao "estilo pombalino" o mais relevante passo *vers l'utilitarisme*, sugerindo que ele se apresenta, por isso, como nefasto "avant-goût de la standardisation" (Lino, 1937: 3) . Uma situação agravada pelo facto do pragmatismo e da uniformidade da arquitectura predial pombalina estar aliado a uma deficiente distribuição e iluminação dos espaços de habitação (Lino, 1937: 19).

⁵ Na sua descrição sobre a Baixa pombalina os olisipógrafos atestam que a Praça do Comércio "é uma das mais belas e vastas do mundo", acrescentando: "Abalado e destruído tudo pelo cataclismo, tornou-se mister uma vontade de ferro e uma serenidade admirável, conjugadas com um plano inteligentemente delineado, para fazer desse montão de destroços a soberba praça que hoje se espalma à beira do Tejo como sumptuoso átrio de recepção dos seus visitantes, decorando-a com edifícios monumentais onde se pode acolher a quase totalidade dos serviços públicos, sem prejuízo da mais nobre e da mais bem proporcionada arquitectura." (Matos Sequeira & Nogueira de Brito, 1982: 206-7).

Episódio sintomático dessa situação foi ainda o concurso incentivado pelo Conselho de Estética Cidadina, promovido pela CML em 1934⁶, a fim de lançar, como vimos atrás, o "melhoramento estético do Rossio". Como já demonstrou P. Varela Gomes, os projectos concorrentes testemunham, à excepção de uma proposta de "reintegração" da praça da autoria de Carlos Ramos, um invariável desejo de monumentalização e, portanto, uma total incompreensão dos valores do urbanismo pombalino. Tal como sucedera com Costa e Silva, os arquitectos modernistas rejeitam esses valores de contenção em nome de uma sensibilidade barroca, "no sentido de exigir a variedade, o contraste, as direcções e os focos urbanos privilegiados" (Varela Gomes, 1988: 121)⁷.

Quanto à Praça do Comércio, "antecâmara de Lisboa"⁸, era já correntemente venerada na sua qualidade de espaço excepcional, lida como único signo monumental admitido no contexto de austeridade que condicionara o processo da reconstrução. A sua singularidade seria louvada, em 1935, num manifesto do arquitecto Paulino Montês que, analisando a *Estética de Lisboa*, não hesitaria em afirmar: "A grande obra pombalina, o maior e mais honroso documento do tempo do Marquês, é o Terreiro do Paço" (Montês, 1935: 75)⁹.

⁶ Neste mesmo ano a CML organizou uma *Exposição Comemorativa do Terramoto de 1755*. A mostra decorreu no Pavilhão de Festas do Parque Eduardo VII entre 1 e 15 de Novembro de 1934.

⁷ P. Varela Gomes explicita que: "O (quase) vencedor do concurso [Cottinelli] foi buscar ao Arco das Amoreiras e à obra de Carlos Mardel a inspiração para transformar o Rossio numa praça verdadeiramente monumental e sóbria que teria sido, se erguida, o *pastiche* contemporâneo daquilo que o pombalino de Manuel da Maia e Eugénio dos Santos não quis ser. (...) Para Cottinelli, o pombalino era este "enriquecimento" francês e barroquizante. Para Cassiano, era o estilo de Ludovice ou Mateus Vicente. E até Carlos Ramos inseriu frontões em querena no seu desenho moderno-eclético" (Varela Gomes, 1988: 121).

⁸ Carlos Ramos, numa conferência proferida em 1935 – "O Terreiro do Paço. Antecâmara de Lisboa" –, considera a praça pombalina "uma das mais lindas e grandiosas praças do mundo" (in Coutinho, 2001).

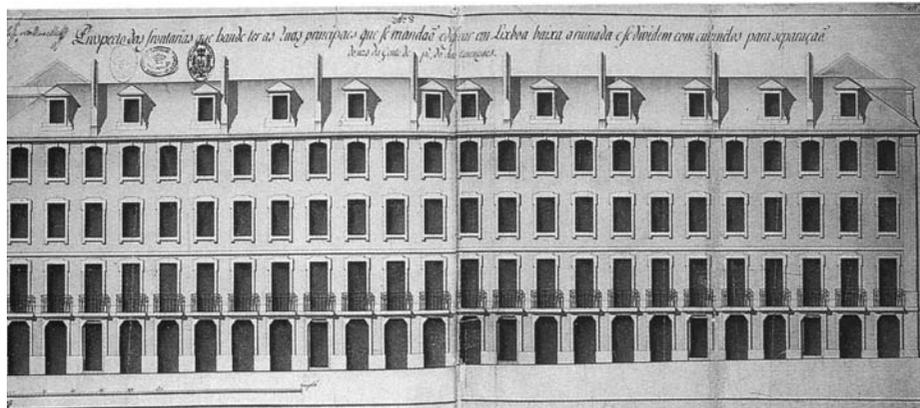
⁹ Os termos em que Paulino Montês apreciou a restante Baixa demonstram o estreito parentesco entre a sua leitura e a de Cassiano Branco, Cottinelli Telmo (ou mesmo Costa e Silva). Paulino Montês, que fizera parte do júri do concurso de 1934, "projecta" sobre este espaço a validação de perspectivas e de pontuações singulares. Como defende P. Varela Gomes, os "elogios do autor são sintomáticos de uma concepção barroca da cidade: a Rua Augusta vale pelo Arco que a inicia ou termina; a dos Retrozeiros pela Igreja da Madalena que a coroa; a do Arsenal pelo "escorço do Terreiro do Paço" que dela se vê; a de S. Paulo porque é "cortada pelo viaduto"; a do Alecrim porque está "aberta ao Tejo" (in Varela Gomes, 1988: 123).

III.

A "condenação modernista do Rossio", e da Baixa em geral, ou a tentativa da sua valorização com base em interpretações informadas pela procura de mais-valias perspécticas ou monumentais, como precisamente a Praça do Comércio, contrastam vivamente com o tom entusiasta de Pardal Monteiro ao apresentar a obra da reconstrução como precursora do Movimento Moderno (Varela Gomes, 1988: 129). Tal apreciação surpreende pela sua perspectiva inovadora e constitui matéria fundamental na análise do percurso de legitimação artística e patrimonial da Lisboa pombalina.

É certo que o arquitecto Pardal Monteiro não foi a primeira das (raras) vozes que defenderam a Baixa, nem o seu estudo foi, em absoluto, o primeiro que a obra dos arquitectos pombalinos suscitou. Contudo, aqueles que até à data haviam manifestado maior interesse pelo fenómeno do Terremoto e prestado homenagem à cidade da reconstrução detinham, na sua maioria, uma formação militar de engenharia que os levava a reivindicar orgulhosamente a herança de Manuel da Maia, Eugénio dos Santos e Carlos Mardel (Pereira de Sousa, 1909: 207¹⁰).

Fig 4 - "Prospecto das frontarias que hão de ter as ruas principais que se mandam edificar na Lisboa baixa arruinada..."



¹⁰ O autor destaca no capítulo final dedicado à reconstrução de Lisboa a invenção da gaiola pombalina e o "papel que desempenharam três ornamentos da arma de engenharia: o engenheiro mór do reino, mestre de campo general Manuel da Maia, o coronel Carlos Mardel e o capitão Eugénio dos Santos de Carvalho", a quem chama "meus antigos camaradas" (Pereira de Sousa, 1909: 207).

Precisamente nessas condições estaria o trabalho de Cristovão Ayres publicado em 1910. Coube-lhe dar um contributo maior para a historiografia da reedificação de Lisboa, porquanto nele se compilaram, pela primeira vez, as três partes da *Dissertação* de Manuel da Maia. O conteúdo desse documento levaria Cristovão Ayres a defender o protagonismo de Maia na reconstrução de Lisboa e a sua "competência e autoridade", "como um verdadeiro engenheiro, na mais ampla acepção desta palavra" (Ayres, 1910: 50), termos em que sublinhava os louros da engenharia militar portuguesa (corpo de profissionais a quem, de resto, dedicava o seu trabalho).

Alguns sintomas de "corporativismo" terão igualmente sustentado a definitiva elevação da Praça do Comércio a Monumento Nacional. Consagrada pelo Decreto de 16 de Junho de 1910, esta decisão foi seguramente sugerida pelo Conselho dos Monumentos Nacionais (órgão consultivo do Ministério das Obras Públicas criado a 24 de Outubro de 1901), cuja maioria dos membros eram precisamente engenheiros (Rodrigues, 1998: 284-6). O mais empenhado impulsor deste organismo fora, para além disso, Francisco Sousa Viterbo, autor do célebre *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses* (1º e 2º volumes publicados em 1899 e 1904; o 3º surgiu apenas em 1924), responsável maior, não ainda pelo reconhecimento da obra pombalina, mas pela divulgação do vasto corpo de obras dos engenheiros militares, nomeadamente as executadas no contexto da Expansão.

Foi já com base na recolha documental apresentada por Cristovão Ayres que também G. Matos Sequeira equacionou a importância da acção dos arquitectos pombalinos. Evocando anteriores considerações de Júlio de Castilho (na 2ª edição da *Lisboa Antiga: O Bairro Alto*), defende o peso da reconstrução para o desenvolvimento futuro da cidade (Matos Sequeira, 1916)¹¹. O tom de apreciação positiva seria completado pela apresentação de uma síntese das ideias-chave contidas na *Dissertação* de Maia, com destaque para as questões de saneamento e para a construção da Praça do Comércio, que lhe merecera "especial atenção". Estas informações eram completadas pela atribuição da autoria dos projectos realizados a Eugénio dos Santos (Matos Sequeira, 1916: 33-7).

¹¹ "Se não fosse o terramoto, Lisboa não seria hoje a cidade que é, e ainda teríamos em vez da Baixa, hoje já antiquada mas que no seu tempo representou um progresso notável, as ruelas antigas, tortuosas e estreitas que se encruzilhavam entre o Terreiro do Paço e o Rossio" (Matos Sequeira, 1916: 31). A este benefício acrescentaria outro, não menos digno de nota: a expansão da cidade para além dos seus antigos limites. A soma destes sucessos permitia ao autor sustentar que o Terramoto fora, para Lisboa, a "desgraça mais feliz". Ainda no campo da olisipografia é justo salientar a conferência de Luís Pastor de Macedo, *A Baixa Pombalina*, onde o autor sublinha a distribuição dos arruamentos pelos diferentes ofícios e as diferentes igrejas edificadas (Pastor de Macedo, 1938).

Será porém Pardal Monteiro, como atrás mencionei, o crítico mais entusiasta da reedificação de Lisboa. A sua leitura parece ter partido mais do confronto directo com o edificado da Baixa, do que da atenção ao conteúdo dos estudos anteriormente produzidos¹². Talvez por isso os seus textos desconheçam a importância do programa definido por Manuel da Maia e elejam Eugénio dos Santos como único herói-mentor da reconstrução: se, em 1949, Pardal Monteiro intitulou o seu trabalho *Os Portugueses precursores da Arquitectura Moderna e do Urbanismo*, uma outra versão, embora menos aprofundada, publicada em 1950, assumia o destaque dado ao arquitecto do Senado de Lisboa, *Eugénio dos Santos precursor do Urbanismo e da Arquitectura Moderna*.

O título destes textos é, por si só, sintomático do significado excepcional atribuído à nova Lisboa. Pardal Monteiro descobre, por um efeito de paralaxe que o distancia da maioria dos arquitectos da sua geração participantes no concurso de 1934, a modernidade do pombalino (consubstanciando precisamente a crítica de P. Varela Gomes ao acentuar o paradoxo da condenação modernista da obra pombalina).

A proposta de Pardal Monteiro assenta no elogio radical a Eugénio dos Santos, pela sua qualidade ímpar de criador de uma malha urbanística racional e de uma arquitectura exemplar na sua simplicidade e serialidade, apoiada num programa "standardizado" e num processo construtivo baseado na pré-fabricação da maioria dos seus componentes. Como se pode verificar estas características haviam já sido mencionadas por diversos autores. Sucede porém que, ao contrário dos seus antecessores, Pardal Monteiro converteu o peso estigmatizante da monotonia, da repetitividade/serialidade, do utilitarismo/simplicidade, e da "standardização" numa mais valia. Ou seja, partindo de um horizonte de significação alicerçado na ideia de que o "arquitecto é, antes de tudo um organizador de espaços e um criador de ordem" e de que "o estudo da verdadeira obra de arquitectura" deverá ser regulado pela lógica e pela razão (Pardal Monteiro, 1935: 38, 165), o arquitecto pôde projectar sobre a Baixa expectativas de sentido valorativo e destacar semelhanças entre os dois momentos da história da arquitectura e do urbanismo:

"É desta simplicidade, desta clara conjugação dos elementos necessários, da repetição, da monotonia, desta rigidez na invariabilidade dos partidos, das formas e dos próprios acessórios que resultam, para a arquitectura pombalina, extraordinárias afinidades com a arquitectura a que se chamou Moderna" (Pardal Monteiro, 1949: 21).

¹² O artigo publicado pelo urbanista E. De Gröer, após a sua passagem por Lisboa, na revista parisiense *La Vie Urbaine* em 1936, intitulado "Lisbonne, exemple d'urbanisation au XVIII e siècle", poderá ter sido uma referência para o arquitecto português.

A tónica da perspectiva então definida por Pardal Monteiro não recaiu, por conseguinte, na repetida ovação à Praça do Comércio. Esse espaço, como, de resto, o Rossio, eram abordados num plano secundário, embora começasse por destacar o distinto valor de uso que lhes fora atribuído e os estimasse como "pontos principais" a partir dos quais a composição do espaço fora organizada.

Pardal Monteiro seria ainda cativado pela relevância da decisão de reconstruir a Baixa desrespeitando o seu antigo traçado. Coerente com os princípios do designado urbanismo "progressista", radicalizados pela divulgação da Carta de Atenas, o arquitecto começa por congratular-se pela opção de edificar uma cidade nova:

"Felizmente, para Lisboa de então e até para os lisboetas de hoje, os homens dessa época tiveram bem o sentido das realidades; souberam ser do seu tempo e olhar em frente. Foi a acção inteligente e enérgica do governo de então – que nunca será demasiadamente louvada – e a coragem, a inteligência e o talento do Arquitecto Eugénio dos Santos, que evitaram que Lisboa se tivesse reconstruído mais ou menos como era [...]. Devem, por isso, os Portugueses ao valor do arquitecto Eugénio dos Santos, a libertação de Lisboa do mais tremendo ónus que ainda hoje impede o desenvolvimento de muitas velhas cidades" (Pardal Monteiro, 1949: 11).

Na mesma medida em que enalteceu a ordem racional do plano geral da reconstrução – congratulando-se com a decisão de "sobrepôr o interesse público ao privado" e com o traçado rectilíneo "corajosamente simples", correspondente a um "novo padrão estético" (Pardal Monteiro, 1949: 14-5), que ultrapassava a fórmulas exuberantes das "grandes composições do Barroco, então ainda em pleno desenvolvimento e, ainda hoje, muito da predilecção dos portugueses" (Pardal Monteiro, 1950: 13) – Pardal Monteiro considerou que da reedificação pombalina resultou "qualquer coisa de tão grande, de tão perfeito, de tão razoável, de tão português e ao mesmo tempo de tão universal, que se pode considerar no conjunto, sem receio, como do melhor que a história da arquitectura regista em Portugal". Esta mais valia arquitectónica derivava da aplicação dos mesmos princípios que haviam conduzido o plano urbanístico. Ou seja, mantiveram-se operativas não só a lógica disciplinar de "subordinação dos pormenores à ideia geral" nos edifícios projectados, mas também as "directrizes rígidas para a execução de cada parte, até aos mais insignificantes pormenores" (Pardal Monteiro, 1949: 16).

O autor evidencia então a existência de um "padrão" de prédio de rendimento e a situação de standardização aliada à repetitividade desse padrão (Pardal Monteiro, 1949: 17). O tipo predial pombalino seria, no entanto, caracterizado no texto de modo muito sumário, limitando-se Pardal Monteiro a esclarecer o número de andares e a opção pela introdução de águas-furtadas na cobertura em mansarda,

solução referida, aliás, sem qualquer indicação ao contributo de Carlos Mardel. Apesar disso, seria o primeiro autor a salientar que a rígida aplicação deste modelo predial, de arquitectura "modesta, simples, sólida e barata", confiava a "possível grandeza do conjunto" à organização do edificado residencial em quarteirões, onde a divisão da propriedade quase não é perceptível, ou seja, onde as diferentes unidades prediais não são individualizáveis comportando-se as fachadas como se de um só bloco edificado se tratasse (Pardal Monteiro, 1949: 19).

Para Pardal Monteiro o valor da proposta pombalina provinha, em suma, da racional conjugação de múltiplos factores que associavam o partido pela superação do tecido histórico e a garantia de unidade e do bem comum a processos de construção adoptados segundo critérios segurança, salubridade, sistematicidade, celeridade e economia, optimizados por uma eficaz coordenação com o aparelho produtivo ao nível da pré-fabricação dos diversos componentes. Com base nestes princípios foi-lhe então possível justificar, como uma absoluta necessidade, a rigidez das opções arquitectónicas (responsável pelo corte das "asas da fantasia aos arquitectos"; Pardal Monteiro, 1949: 19), e ultrapassar os estigmas da monotonia e do utilitarismo, validando a pertinência da "corajosa simplicidade" pela qual se regia o "padrão estético" da reconstrução por estreita proximidade com os valores do Movimento Moderno.

Todavia, à margem da ruptura protagonizada por Pardal Monteiro, o utilitarismo, a repetitividade e a monotonia persistiram em actuar como estigmas da arquitectura e, também, do urbanismo da nova Lisboa, recusando-lhe a plena integração no universo da arte portuguesa. Esta situação manteve-se até à publicação do estudo de J.-A. França traduzido para português, como atrás se registou, em 1965¹³. A persistência dessa fortíssima corrente crítica seria, aliás, exemplar e inesperadamente testemunhada no próprio prefácio da *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, assinado por Pierre Francastel.

O texto do "fundador" da sociologia da arte¹⁴ partia de pressupostos que associavam a qualidade artística a dois valores fundamentais: a monumentalidade, que na Lisboa pombalina seria apenas "reflexa", e a mítica originalidade, ou novidade. Nas suas palavras: "só quando as obras da invenção humana não consistem na repetição de um modelo existente é que elas fogem às regras que se aplicam à multiplicação de qualquer produto de consumo" (Francastel, 1987:10). Conclui por isso que, embora ao nível dos procedimentos técnicos a reconstrução

¹³ A *Exposição Comemorativa da Reconstrução da Cidade depois do Terramoto de 1755*, organizada pela C.M.L. em 1955, ano do centenário, não alterou o alheamento da historiografia da arte portuguesa em relação à obra da reconstrução.

¹⁴ Sobre o quadro teórico da sociologia da arte francasteliana ver Francastel, 1990: 7-34; França, 1963, França, 1974, Brihuega, 1996: 264-82.

de Lisboa fosse verdadeiramente exemplar, a sua qualidade artística se ressentia de uma aproximação pragmática ao Iluminismo, incapaz de se afirmar como "paradigma de um urbanismo ideal" (Francastel, 1987:8). Essa situação seria agravada pelo facto da obra da reconstrução ter sido concretizada "não (por) arquitectos propriamente, mas técnicos e engenheiros; não (por) homens especulativos capazes de inventar eles próprios uma arquitectura imaginária e funcional ao mesmo tempo, mas "mestres-de-obras"" (Francastel, 1987:8).

A violência deste argumento foi vivamente rebatida por Eduardo Lourenço num artigo publicado em 1968. Aí manifesta a sua perplexidade perante o conteúdo deste prefácio, onde encontrava a "velada confissão" de "desencanto ao verificar que esta "Ville des Lumières" de que J.-A. França levanta com minúcia o traçado, incarna afinal bem mal "o ideal das Luzes" aparecendo-lhe mais como prolongamento da tradição, de que cidades como Turim, Londres e Copenhaga ilustravam, do que como "exemplo criador"" (Lourenço, 1968).

Embora começasse por saudar a "confissão estruturalista" do autor, que recusara "às noções "estreitas" de causalidade ou de objectividade o poder de explicar a "obra de arte"", E. Lourenço teceu a sua crítica a partir de uma afirmação do próprio P. Francastel que constatava que a "obra arquitectónica de uma época nunca é ligada às ideologias por um elo necessário: ela reflecte as contradições de toda a sociedade viva" (Francastel, 1986: 10). Partindo desta base, E. Lourenço esclarece, e vale a pena retê-lo "[...] já nos parece mais difícil de compreender a ideia de que a obra arquitectural reflecte as contradições de uma sociedade viva. Não é tanto a realidade sociológica dessa contradição o que nos embaraça mas a sua utilização como conceito explicativo em matéria estética, mesmo sob o ângulo da sociologia da arte. Mais fecunda nos parece a ideia oposta de que toda a obra de arte, arquitectura ou sinfonia, na medida em que são o que parecem, resolvem em cada caso essa real ou hipotética "contradição", e ela só a resolve. Quer dizer, não compreendemos como se possa pedir ao que é, porque foi, a única realidade artística de uma época ou de um período, que tal realidade se conforme ou se perspetive em relação a um modelo, anterior ou posterior no qual, hipoteticamente, nós lemos a sua limitação. Essa limitação (com a contradição viva que supõe) está encerrada com efeito em toda a obra de arte, mas como essa é em permanência a condição de todas em todos os tempos e lugares nós passamos sem transição do "mesmo" ao "mesmo" sem poder utilizar esse fenómeno como significativo de tradução estética. Um templo grego, uma catedral, uma igreja de Palladio, podem como diz Francastel reflectir "contradições" mas essa circunstância quando muito remete-nos para os autores ou utilizadores deixando intacta a "realidade" templo ou palácio." (Lourenço, 1968: 20).

Pese embora a tónica do texto introdutório de P. Francastel, o estudo de J.-A. França constitui a mais completa, sistemática e aprofundada análise dedicada à Lisboa pombalina, cabendo-lhe a devolução de uma mais valia estética à obra da reconstrução. Esta obra gizou uma perspectiva de enquadramento da Baixa na estética do Iluminismo que, firmemente apoiada numa exaustiva recolha documental (ver França, 1997: 109-18) e na análise das suas coordenadas arquitectónicas, urbanísticas, sociais, políticas e ideológicas, lhe permitiu não só elucidar a sequência dos factos e autorias, mas também, e sobretudo, salientar a dimensão simbólica da cidade nova, inscrevendo-a definitivamente no horizonte do património artístico nacional de que estivera literalmente arredada..

O argumento de J.-A. França assenta na eleição de elementos excepcionais, ou diferentes, no espaço da cidade reedificada, elementos aos quais pôde atribuir uma carga semântica particularmente densa, sobre a qual foi então possível alicerçar um valor simbólico e estético. Perspectivada deste modo, a questão é vazada numa narrativa apta a secundarizar, parcial, mas substantivamente, os anátemas da monotonia, do utilitarismo e da repetitividade da Lisboa pombalina. Naturalmente a Praça do Comércio voltaria a surgir como peça preponderante na legitimação artística do projecto da reconstrução. Este espaço único de monumentalidade na nova Lisboa impõem-se como diferença na globalidade do seu território (distinguindo-se inclusivamente do Rossio que não possui a sua vocação de aparato). A Praça do Comércio, embora típica praça real, detinha, para além disso, uma carga simbólica explícita porque marcava a entrada da cidade sobrepondo-se ao antigo Terreiro do Paço, num movimento de substituição paradigmático da política iluminada de Pombal.

Há, porém, um segundo elemento de sustentação da valia estética da obra pombalina, eventualmente de maior relevância porque jamais tão explicitamente formulado: a ideia de que a reconstrução de Lisboa foi "essencialmente um fenómeno urbanístico" (França, 1987: 173). É enquanto fenómeno urbanístico que se defende o seu valor artístico, já que "as qualidades mais significativas da empresa" são precisamente, "a beleza do projecto, imediata e estética, com a sua simplicidade racional, de económica e realista sobriedade, e a beleza mediata do programa na sua ideia política" (França, 1994: 18). Donde, por oposição ao ritmo meramente quantitativo dos prédios de rendimento (França, 1987: 179), o autor salienta o efeito de variação introduzido por Eugénio dos Santos na grelha urbanística da Baixa, efeito obtido pelo contraste da disposição de quarteirões transversais e longitudinais e pela constante alternância da largura dos leitos das ruas. No seu conjunto, estas soluções convertem-se "num ritmo dinâmico que vitaliza a malha urbana, salvando-a da

monotonia aparente" (França, 1980: 46). Resulta daqui, portanto, que a linguagem formal dos prédios de rendimento é não apenas sustentada, mas legitimada pela dinâmica da malha ortogonal em que se inscrevem.

Partindo destes pressupostos, que fixam pela primeira vez num patamar seguro a valia estética da Baixa, de acordo com padrões de originalidade e inovação tidos como indispensáveis numa concepção modernista do artístico, J.-A. França pôde então evidenciar a total submissão da arquitectura ao urbanismo na obra da reconstrução e problematizar a questão do "estilo pombalino".

Salienta, nesse sentido, que os edifícios desornamentados e seriais que perfazem o parque residencial da cidade reedificada não podem ser "individualiza(dos) esteticamente esquecendo ou pondo de lado a sua razão de ser" (França, 1987: 173), ou seja, o desenho da grelha urbanística. A impossibilidade de individualização estética daquele que é o edifício pombalino "por excelência" advém do facto de o prédio de rendimento ser, afinal, uma "abstracção". Isto é, J.-A. França defende, seguindo a observação feita por Pardal Monteiro, que na realidade não existem prédios, "mas blocos, conjuntos de quarteirões de prédios". Tal concepção implica então que só poderemos analisar "o edifício pombalino número um" se o entendermos "como unidade desses conjuntos" (França, 1987: 174).

Desta questão decorre porém que o "estilo pombalino" é, para o historiador, "ao nível do grande edifício de série, (...) sobretudo, um fenómeno quantitativo submetido a um ritmo determinado" (França, 1987: 179). Quer isto dizer que, apesar da "coerência morfológica e sintáctica" (França, 1980: 46) que lhes reconhece, os prédios de rendimento entram na mais baixa escala da de caracterização estilística da arquitectura pombalina, uma escala que desenha portanto uma "evolução da simplicidade para a complexidade" (França, 1987:174). Por outras palavras, deve estabelecer-se uma "espécie de hierarquia que começa neste prédios (...), continua por alguns palácios nobres e sobretudo burgueses e, passando pela Praça do Comércio, atinge finalmente o seu grau mais elevado nas igrejas paroquiais." (França, 1987: 173-4).

Para escapar à "marginalidade estética" da tipologia predial, o "estilo pombalino" deve, em suma, ser averiguado no computo geral das edificações, contingência que determina a sua classificação como uma linguagem arquitectónica "híbrida". Lido no panorama global oferecido pelas igrejas, palácios e edifícios públicos o "estilo pombalino" é afinal eclético porque embora encerre uma proposta "protoneoclássica", descende do acordo "empírico" entre a arquitectura de disciplina militar – que vinha da tradição chá do maneirismo português (representada por M. Maia e E. dos Santos)-, e o barroco, quer na via ludoviciana (desenvolvida em algumas propostas já *rocaille* de Mateus Vicente, Reinaldo Manuel e Manuel Caetano), quer mardeliana.

Daqui resulta, enfim, a constatação de que "para lá do primeiro grau do estilo pombalino, respeitante aos grandes prédios de rendimento, o sistema comporta-se mal e as próprias séries apresentam anomalias" (França, 1987: 212).

Voltando ao início, e para fechar esta retrospectiva pelos percursos da crítica e da historiografia (necessariamente incompleta, tanto mais que alheada de contributos fundamentais posteriores a 1965), importará sublinhar que a publicação de Lisboa Pombalina e o Iluminismo não se limitou a contribuir decisivamente para a classificação da Baixa. A apresentação original deste trabalho em 1962, num contexto académico internacional,¹⁵ marcou também o primeiro passo para a renovação da historiografia da arte portuguesa,¹⁶ pelo que a temática da Lisboa pombalina acabaria por estar, inesperada e indissolvelmente, ligada à maturação disciplinar da História da Arte em Portugal.

Bibliografia

- AYRES, Cristovão (1910). *Manuel da Maia e os Engenheiros Militares Portugueses no Terramoto*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- BARTHES, Roland (1986). "Semiology and the Urban". In *The City and the Sign*. Nova Iorque: Columbia University Press: 88-98.
- BRIHUEGA, Jaime (1996). "La Sociología del arte". In *História de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*. Madrid: Visor, vol. 2: 264-82.
- CARVALHO, Ayres de (1979). *Os Três Arquitectos da Ajuda*. Lisboa: Academia de Belas Artes.
- CASTILHO, Júlio de (1879). *Lisboa Antiga*. Lisboa: António Maria Pereira, vol.5.

¹⁵ Esclarece J.-A. França na "Nota Final" da 3ª edição de *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*: "Esta obra é constituída pela tradução duma tese de doutoramento em História (III ciclo) defendida na Universidade de Paris em Março de 1962. O texto original, sob o título *Une Ville des Lumières: la Lisbonne de Pombal*, foi publicado em 1965 pelas edições SEVPEN, de Paris, integrado na colecção da "Bibliothèque Générale de l'École Pratique des Hautes Études – VIe section", dirigida por Fernand Braudel." (França, 1987: 371). Esta obra teria ainda, para além da tradução portuguesa, uma tradução italiana em 1972 (assinada por G.R. Tafuri) e uma tradução parcial para alemão em 1974

¹⁶ Uma panorâmica da situação então vivida ao nível da história da arte em Portugal seria apresentada pelo autor no "Folhetim artístico" de 6 de Março de 1969 (in *Diário de Lisboa*), sob o título "A reapropósito do ensino de história da arte". Diagnostica aí, não só a pobreza da produção historiográfica nacional (saudando nesse contexto a reedição de *A Arte Gótica em Portugal* de M. Tavares Chicó – "obra notável, raríssima, na apagada e vil tristeza da bibliografia portuguesa de arte"), mas também "o sentido predominantemente arqueológico do ensino desta disciplina". J.-A. França foi igualmente responsável, após 1974, pela criação do primeiro projecto de estudos disciplinares em História da Arte na recém constituída Universidade Nova de Lisboa.

- COUTINHO, Bárbara (2001). *Carlos Ramos (1897-1969): Obra, pensamento e acção*. Lisboa: FCSH-UNL, 2001, vol. 2 (dissertação de mestrado).
- FRANCASTEL, Pierre (1963). *Arte e Técnica nos séculos XIX e XX*. Lisboa: Livros do Brasil.
- FRANCASTEL, Pierre (1974). *La Sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire: I Colloque International du Centre Pierre Francastel* (conjunto de comunicações publicadas nos nº 18 e 19 da revista *Colóquio Artes*). Lisboa, FCG, 1974.
- FRANCASTEL, Pierre (1990). "Para una sociología del arte: Método o problemática?" in *Sociologia del Arte*. Madrid, Alianza: 7-34.
- FRANÇA, José-Augusto (1974). "Le 'fait artistique' dans la sociologie de l'art". In *La Sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire: I Colloque International du Centre Pierre Francastel* (conjunto de comunicações publicadas nos nº 18 e 19 da revista *Colóquio Artes*). Lisboa, FCG, 1974: 14-6.
- FRANÇA, José-Augusto (1987). *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertrand.
- FRANÇA, José-Augusto (1980). *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura*. Lisboa: Bib. Breve, ICLP.
- FRANÇA, José-Augusto (1994). "Lisboa Pombalina e a Estética do Iluminismo". In *Lisboa Iluminista e o Seu Tempo*. Lisboa: UAL.
- FRANÇA, José-Augusto (1997). *(In)definições de Cultura*. Lisboa: Presença.
- GARRET, Almeida [(1994 (1846))]. *Viagens na minha Terra*. Lisboa: Ulisseia.
- HENRIQUES DA SILVA, Raquel (1997). *Lisboa Romântica: Urbanismo e Arquitectura 1777-1874*. Lisboa: FCSH-UNL (dissertação de doutoramento).
- HERCULANO, Alexandre (1987). "Monumentos Pátrios." In *Opúsculos*. – Lisboa: Presença, vol. 4.
- IPPAR (1993) *Património Arquitectónico e Arqueológico Classificado: Inventário*. Lisboa: SEC, vol. 2.
- LINO, Raúl (1937). *Essai sur l'évolution de l'architecture domestique au Portugal*. Lisboa: Institut Français au Portugal.
- LOURENÇO, Eduardo (1968). "José-Augusto França e a Sociologia da Arte em Portugal". In *Colóquio: revista de artes e letras*. 47 (Fev.): 17-8
- MATOS SEQUEIRA, Gustavo de (1916). *Depois do Terremoto: Subsídios para a História dos Bairros Ocidentais de Lisboa*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, vol. 1.
- MONTÊS, Paulino (1935). *Estética de Lisboa*. Lisboa: Soc. Ind. de Tipografia.
- PARDAL MONTEIRO, Porfírio (1935). "Espírito Clássico". *Sudoeste* 3 (Nov.): 35-8.
- PARDAL MONTEIRO, Portírio (1949). *Os Portugueses Precursores da Arquitectura Moderna e do Urbanismo*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo.
- PARDAL MONTEIRO (1950). *Eugénio dos Santos Precursor do Urbanismo e da Arquitectura Moderna*. Lisboa: CML.



- PASTOR DE MACEDO**, Luís (1938). *A Baixa Pombalina*. Lisboa: Amigos de Lisboa.
- PEREIRA DE SOUSA**, Francisco Luiz (1909). *Efeitos do Terramoto de 1755 nas Construções de Lisboa*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- MATOS SEQUEIRA**, Gustavo de, e Francisco **NOGUEIRA DE BRITO** (1982). "Impressão Geral" in *Guia de Portugal: Lisboa e Arredores*. Lisboa: FCG: pp.178-187.
- SEQUEIRA**, Gustavo, e Francisco Nogueira de **BRITO** (1982). "Parte Central da Cidade". In *Guia de Portugal: Lisboa e Arredores*. Lisboa: FCG.
- RIBEIRO SANTOS**, M^a Helena (2000). *A Baixa Pombalina: Passado e Futuro*. Lisboa: Livros Horizonte.
- RODRIGUES**, Paulo (1988). *Património, Identidade e História: o valor e o significado dos Monumentos Nacionais no Portugal de Oitocentos*. Lisboa: FCSH-UNL (dissertação de mestrado).
- VARELA GOMES**, Paulo (1988). "O paradoxo do Rossio (entre o pombalino e o modernismo)". In *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Caminho: 113-36.





AS ROUPAS NOVAS DO IMPERADOR

OS MUSEUS DE ANTROPOLOGIA EM MADRID E A CRIAÇÃO DO
MUSEU DO TRAJE*Ascensión Barañano**María Cátedra*

Introdução

A 23 de Janeiro de 2004, algumas semanas antes da realização de eleições legislativas em Espanha, dois decretos reais puseram fim à secção do *Museo Nacional de Antropología* (Museu de Antropologia, de agora em diante) destinada à representação das culturas do Estado Espanhol; também foi, afinal, toda a filosofia que inspirara criação do dito museu em 1993 que se viu abolida com estes decretos. O *Museo de Antropología* tivera na prática duas secções desde a sua fundação. Uma, aquela que foi suprimida em 2004, era herdeira do *Museo del Pueblo Español* (que designaremos de seguida como Museu do Povo Espanhol) e situava-se no recinto da Cidade Universitária de Madrid. A outra, dedicada aos povos "exóticos", era constituída pelo antigo *Museo Nacional de Etnología* (daqui em diante Museu de Etnologia), e situava-se no coração da cidade, na Praça de Atocha. Importa notar desde já que a primeira secção, ao contrário do que aconteceu com a segunda, nunca chegou a oferecer ao público uma exposição permanente dos seus fundos.

O primeiro dos decretos atrás referidos (Real Decreto nº 119/2004), deixou reduzido o Museu de Antropologia à sua sede na Praça de Atocha. Assim, com este passo, a consideração das culturas dos povos "outros" foi insulada com uma representação integrada do próprio e do alheio que a instituição fundada em 1993 quisera propor. Já o segundo decreto (Real Decreto nº 120/2004) veio substituir a secção dedicada às culturas do Estado espanhol pelo Museu do Traje – Centro de Investigação do Património Etnológico (Museu do Traje, daqui em diante). Esta nova instituição veio absorver os fundos museológicos e documentais da secção com sede na Cidade Universitária de Madrid, assim como os seus recursos humanos e profissionais, os seus meios técnicos, infra-estruturas e espaços. Assim, foi paralisada a abertura da dita secção que o Ministério da Educação, Cultura e Desporto anunciara, apenas quatro meses antes que se iniciasse a redacção dos decretos reais que temos vindo a referir.

Ao fim e ao cabo, desnudou-se um museu para vestir outro com estas disposições intempestivas. O argumento foi de que se sanava assim um pretenso erro cometido em 1993 pelo governo socialista ao unir o Museu de Antropologia e o antigo Museu do Povo, tanto que na prática ambas as instituições tinham continuado a funcionar autonomamente, com competências, dotações e sedes independentes. Mas a verdade é que a redução e substituição do Museu de Antropologia, mais do que resolver erros, agudizou os problemas preexistentes e acrescentou ainda outros novos e mais agudos.

Ambas decisões, e os argumentos que as sustentaram, fundam-se em concepções que merecem ser analisadas numa perspectiva antropológica. Referimo-nos às posturas sobre a diversidade cultural, à visão do presente e do passado e dos processos de mudança, e ainda às noções de etnografia e ao seu uso e às representações da cultura que podemos identificar como implicadas nestes processos decisórios. Estes pretendem induzir transformações ideológicas que são significativas a vários níveis, tanto que não envolvem apenas a política cultural de um dado partido, mas também, mais profundamente, a indução de novas formas de pensar e viver em sociedade.

Ainda que em si mesma não nos pareça objectável a criação de um Museu do Traje que privilegie sobretudo a moda contemporânea, como acontece neste caso; já que a sua constituição seja feita a expensas do Museu de Antropologia, revelará tendências, valores e características que se tentam impor no tempo presente. Falamos de valores emergentes que respeitam ao corpo e ao consumo que a onnipresença da moda expressa, da primazia que vai sendo dada aos invólucros face à integridade humana, valores patenteados, nomeadamente, pela sociedade "*del corazón*" quotidianamente apresentada nos meios de comunicação, constância de presenças que sugere processos intencionados de enaltecimento e distinção das elites.

Ivan Karp (Karp & Lavine, 1991; Karp, Kreamer & Lavine, 1992), mostrou que os museus não são apenas colecções de arte e cultura material, mas sim agentes de transmissão e de definição cultural. Impõem-se como arenas conflituais de representação cultural que definem, criam e destroem fenómenos identitários e comunidades. Configuram, afinal, um processo de política cultural no qual a selecção de conhecimentos e a apresentação de conceitos e imagens fazem parte de um sistema de poder, ao definir e classificar pessoas e sociedades (García Canclini, 1989).

Os museus têm justificado a sua existência com o argumento de que expressam, compreendem, desenvolvem e preservam os objectos e valores que interessam à sociedade civil ou aqueles de que esta depende. Mas a verdade é que conformam um campo no qual se reafirmam e legitimam esses valores, se articulam ideias sociais e

se negociam processos de identidade. Ao fim e ao cabo, as colecções e actividades museológicas estão intimamente ligadas às noções mais gerais sobre arte, ciência, gosto, património e cultura. Os museus são representação do poder, ao mesmo tempo que encarnam da maneira mais ostensiva o poder da representação. As diferenças entre museus têm implicações políticas, porque para além de serem parte do mercado, como indica Josepa Zulaika (Zulaika, 1997), são instrumentos de poder e sedução das elites, usadas para reafirmar direitos e interpretar e controlar a "alta cultura", meio por cujo intermédio as classes favorecidas pretendem impor as suas perspectivas. Sob esta óptica (Harris, 1990), o facto de que uma instituição pretenda exhibir a arte de um grupo minoritário – a dos estilistas da moda, por exemplo – impõe questionamentos prévios: quem decide acerca do gosto, do conhecimento e da autoridade? Quem controla o processo de exibição? De que modo é que as colecções são criadas? Que comunidade é beneficiada por uma dada proposta? De que modo é que a mudança de orientação de um museu se relaciona com o colectivo a que se dirige?

Estas são perguntas que ajudam a descobrir a maneira como se educam e se constroem indivíduos a partir das instituições museológicas, ou de como se suprimem ou realçam certos aspectos no processo de reprodução social. Permitem ainda que se revele a natureza dos sujeitos aos quais é supostamente restituído aquilo que é conservado (Prats, 1997), e, ao fazê-lo, possibilitam que a noção de "público" ceda o passo à de "comunidade". Trasladam-nos significativamente da consideração de uma entidade passiva ao reconhecimento de agentes activos na criação e manutenção de um museu. Uma breve incursão na história dos museus de antropologia de Madrid permitirá contextualizar as mudanças que paulatinamente foram sofrendo. A esta trajectória subjazem questões importantes, que tanto têm que ver com os desenvolvimentos da antropologia, dentro e fora dos ditos museus, como com a relação destes com a sociedade civil em diferentes conjunturas históricas.

Um pouco de História

Os museus estatais de cultura surgiram na primeira metade do século XX, para ocupar-se das culturas localizadas no interior de Espanha e das situadas em áreas exteriores com as quais o Estado espanhol mantinha relações coloniais. Assim, enquanto que as culturas "interiores" conformaram o objecto dos chamados museus tradicionais – o *Museo del Traje Regional y Histórico* (daqui em diante Museu do Traje Regional e Histórico) e o Museu do Povo Espanhol, nas suas sucessivas etapas; já as culturas "exteriores ou "exóticas" constituíram, desde o início e até hoje, competência do Museu de Etnologia. Divisão onde o eco da eterna

distinção nós/eles se funde com a complacência de civilizados que o pensamento evolucionista justificou – umas, tidas como expoentes de um passado romântico que nos oferece as raízes do que fomos, e outras tomadas como universo exterior a nós mesmos, ainda por civilizar.

O Museu do Traje Regional e Histórico foi a primeira iniciativa museológica estatal de tipo tradicional, onde ganhou lugar uma representação da cultura popular que estava de acordo com os interesses intelectuais de uma determinada elite. Promovido pela Duquesa de Parcent, e tendo Luis de Hoyos como um dos patronos e executor do projecto, fundou-se em 1927 na sequência da Exposição do Traje Regional, celebrada em Madrid em 1925, cujos materiais constituíram a maioria dos fundos do novo museu. Hoyos partia do seu amplo conhecimento da indumentária e da ideia que a tarefa fundamental da etnologia era o estudo e salvaguarda de objectos e de motivos que estavam a desaparecer, como era o caso do traje, cuja fragilidade obrigava a um tratamento ainda mais peremptório. As peças da exposição foram enviadas das diversas províncias espanholas, ainda que um terço de todas elas tivesse ficado pouco ou mesmo nada representadas. Foram recolhidas por políticos, historiadores, artistas, professores do ensino primário e muito especialmente por damas da nobreza e da alta burguesia ou por autoridades clericais, todos suscitados por um "elevado" objectivo patriótico. Esta recolha permitiu construir dez regiões etnográficas que referenciaram a organização da exposição. A recolha complementou-se com materiais muito diversos com os quais se reproduziram os ambientes de procedência das roupas.

Esta busca incessante do traje "popular", quando provavelmente os "populares" já não o usavam, converteu aquelas elites em heroínas culturais, em salvaguardadoras da pureza da tradição face aos processos de mudança social. As suas propostas de definição e construção do popular conduziram à reificação de culturas e regiões no Museu do Traje Regional e Histórico, feita a partir de um número discreto de trajes idealizados. Assim, se suprimiu a referência a diferenças sociais significativas, identidades opostas, mundos em conflito. A uniformidade e a ordem eram de norma nesta proposta de representação das classes subalternas, apenas quebradas pelas ênfases no tipismo, em aspectos anedóticos ou muito pouco relevantes. Por isso, foi adoptado com entusiasmo o traje como tema, tendo em conta sobretudo os seus aspectos mais superficiais, festivos e embelezados. Enfatizaram-se as formas amáveis sem aprofundar o escrutínio de relações sociais que pudessem introduzir sombras de desigualdade; ao fim e ao cabo, o papel a que se arrogaram as elites neste passo vinha legitimar os seus próprios valores.

A constituição deste museu foi a reposta governamental que Luis Hoyos recebeu como contraproposta ao seu intento de criar um museu folclórico e etnográfico genérico, onde queria que não versasse apenas o traje "já que este não era mais

do que um dos tantos elementos ou unidades constituintes da vida e da cultura tradicional espanhola" (Hoyos y Hoyos Sancho, 1947: 83). Este seu projecto inicial, que se denominaria Museu do Povo Espanhol, só foi levado a cabo depois do triunfo da IIª República, graças à amizade e estreita relação política que unia Hoyos ao novo Ministro da Instrução Pública e Belas Artes, com quem partilhava a mentalidade reformista e regeneradora.

O Museu do Povo Espanhol absorveu os fundos do Museu do Traje Regional e Histórico, bem como a sua sede, o Palácio Godoy de Madrid, mas não exactamente as premissas ideológicas que o tinham justificado. Inaugurou-se em 1934, mas desde que nasceu até que fosse extinto em 1993 só esteve aberto ao público durante 18 meses, entre 1971 e 1973, apesar das boas condições materiais que permitiam ter mantido a sua abertura em permanência. Até ao fim da Guerra Civil, o Museu do Povo foi um projecto relativamente avançado para a época, porque ali se tentou devolver ao povo uma boa parte do protagonismo que o museu precedente atribuía às elites, ainda que se tivessem conservado alguns nobres e representantes da grande burguesia como seus patronos. Mas o modelo humano e o conceito do que era popular utilizados já não eram de inspiração exclusivamente aristocrática, dado que incorporavam os contributos de intelectuais e técnicos então com relevo, nomeadamente de professores primários e outros agentes em contacto com as áreas rurais. Assim, este foi um projecto relativamente original, avançado e pedagógico, muito de acordo com as ideologias progressistas e o ambiente político que vingaram durante a IIª República, quando muitos dos povoados espanhóis contavam com as respectivas Casas do Povo e se reafirmavam amiúde posturas contra os antigos privilégios do "Rei e da corte", como se patenteia no Decreto de Fundação, onde se diz que o governo tentava pagar:

A dívida cultural e política contraída pela República face ao povo espanhol, o qual não tem, sendo excepção única na Europa, um Museu adequado que recolha as obras, actividades e dados do saber da massa popular e anónima, perdurável sustentáculo, através do tempo, da estirpe e tradição nacionais, nas suas variadas manifestações regionais e locais nas quais a raça e o povo, como elementos espiritual e físico, foram formando a nossa personalidade étnica e cultural...Correspondia o facto, certamente, ao critério histórico de que o Rei e a corte ocupassem totalmente um primeiro e destacado plano do quadro nacional, e fosse remetido o povo a um termo vago e obscuro (*Museo del Pueblo Español*, 1935: 5).

O museu dispunha de uma rede de colaboradores dispersa por toda a Espanha, encarregada de recolher os seus materiais. Rede composta por muitos professores primários, como já dissemos, cujo trabalho se revelou muito activo principalmente nas zonas rurais. Estas eram as zonas julgadas mais interessantes, pois acreditava-

se que nas cidades a homogeneização cosmopolita tinha praticamente apagado tudo o que fosse tradicional e castiço. Mas o projecto revelava-se inovador ao recomendar que se estudasse

...por via do fecundo método etnográfico contemporâneo, aquilo que antes se analisava por intermédio da observação artística meramente descritiva, da curiosidade histórica catalogadora e do sentido geográfico meramente espacial..." (op. cit.: 5-6).

Também se teve em conta a difusão da cultura tradicional e certas actividades pedagógicas, como conferências, cursos e documentação. Por contrapartida à ênfase anteriormente posta no traje e nos seus acessórios, o Museu do Povo pretendeu cobrir as distintas actividades humanas do modo mais amplo e integral – família e sociedade, ócio e, especialmente, o âmbito do trabalho.

No entanto a investigação circunscreveu-se no Museu do Povo aos fundos museológicos paulatinamente salvaguardados que, afinal, tinham sido recolhidos por referência a questionários marcados por graves deficiências metodológicas e com escassas instruções. Premiava-se o carácter popular e tradicional dos objectos a recolher, o seu tipismo, localismo, rusticidade e "autenticidade" (Hoyos, 1935:62). Devia integrar peças arcaicas e não "de ofícios actuais" que, remontando "às primitivas culturas do nosso povo..., pudessem recordar modalidades históricas e mesmo pré-históricas..." e que permitissem "estabelecer comparações entre a arte popular e a nobre (*Museo del Pueblo Español*, 1935: 39-41). Ainda que se procurasse contextualizar materiais já seleccionados e reunidos sem qualquer ordem, a tarefa cometida converteu-se numa mera reconstrução; foi um instrumento para armazenar, ordenar, catalogar e expor. Dado que o resto da Europa se avantajava à Espanha na salvaguarda destes materiais, acelerou-se mais o processo de acumulação: "Antes de mais, recolhamos os objectos em massa, tudo, a granel, para salvar do esquecimento os produtos da vida primitiva; depois os ordenaremos, classificaremos e estudaremos..." (op. cit.: 34). Assim, apesar de todos os aspectos positivos, ficaram fora do Museu do Povo o presente, o mundo urbano e o próprio "povo", objecto passivo das investigações que sobre a massa popular então se desenvolviam.

Depois da Guerra Civil, em 1944, assumiu a direcção Julio Caro Baroja, demitindo-se passados dez anos por causa da recusa governamental em abrir o museu ao público e dada também a escassez de meios económicos e infraestruturais que a instituição sofria. Razões de demissão que, aliás, alegou de novo em 1964, quando retomou por breve tempo a direcção. A Julio Caro Baroja sucedeu Nieves de Hoyos Sanz, filha de Luis de Hoyos. Em 1971, inaugurou-se pela primeira vez a exposição permanente e abriu-se o Museu do Povo Espanhol ao público com uma montagem expositiva que serviu, na opinião dos responsáveis da política cultural da época,

de modelo para outras experiências museológicas sobre cultura tradicional, que na década de setenta proliferaram por todo o território do Estado. Resulta como uma coincidência irónica que este museu tivesse que ceder em 1973 a sua sede ao Conselho do Movimento (Falangista), já em pleno declínio. Então, as colecções foram sendo trasladadas para caves e armazéns pouco adequados, até que em 1986 ganharam um novo espaço no antigo edifício do MEAC, na Cidade Universitária de Madrid. Este trasfego de fundos, a crónica dificuldade da sua exibição e mesmo o destino bizarro e extemporâneo da primeira sede, sugerirá a pouca relevância que ao Museu do Povo e às respectivas colecções foi atribuído e as incomodidades que foi suscitando junto das instâncias do regime autoritário saído da Guerra Civil.

A ideologia do regime franquista tinha imposto um ênfase renovado e uniforme no "tradicional", na província e no rural (Schorske, 2001: 75-104), e um retorno à visão elitista de antanho. Algo que se patenteava no Museu Nacional de Etnologia, fundado em 1940 num palacete próximo da Plaza de Atocha. Este foi um "museu imperial", cujo objectivo se ajustava ao sentido colonial da política cultural do novo regime e às respectivas apologias da unidade da pátria, da raça e da cultura espanhola. Para o seu primeiro director, o museu devia tratar do desmascaramento do anti-espanholismo da *leyenda negra* e ocupar-se dos povos colonizados por Espanha, propondo testemunhos da sua grandeza imperial e da missão exploradora, evangelizadora e civilizadora de projecção universal que desempenhara.

No entanto, as carências orçamentais que sempre acompanharam a existência do Museu Nacional de Etnologia não se harmonizaram com a "grandeza" daquelas intenções, como se foi patenteando na deterioração do próprio edifício, nunca sanada, e na escassez de espaços disponíveis para expor as colecções ou mesmo para armazená-las de forma sistemática. A selecção e recolha de fundos, limitados à cultura material e tradicional, não se baseavam na investigação, já que se prescindia dos procedimentos etnográficos. Apesar de tudo, com o tempo, a investigação propiciada por diversas instituições antropológicas que colaboraram com o Museu Nacional de Etnologia e que chegaram a tomar assento na respectiva sede, impulsionou uma corrente de estudo, didáctica e de debate, que o definiu ao longo da sua existência, diferenciando muito o seu destino daquele que teve o Museu do Povo.

Os cinco continentes tinham representação nas colecções do Museu Nacional de Etnologia (Romero de Tejada, 1992), ainda que as atenções principais se relacionassem com as áreas com que Espanha tinha mantido relações coloniais, pós-coloniais ou comerciais. Desde o início que ali os fundos etnográficos primaram sobre os de antropologia física e de pré-história. Estes surgiam, segundo a direcção vigente nos seus primeiros anos, excessivamente associados ao pensamento evolucionista, pelo que chocavam de forma radical com as ideias cristãs e os critérios do difusionismo historicista predominantes até aos anos de 1960. As colecções etnográficas

constituíram-se essencialmente com materiais procedentes das Filipinas, das ilhas Marianas e Carolinas, de alguns conjuntos africanos e mais de trezentos objectos americanos, sobretudo amazónicos e ainda, em muito menor número, algumas peças asiáticas avulsas. A partir dos anos setenta do século XX, a exibição das colecções renovou-se, graças à melhor qualidade da documentação reunida e às possibilidades expositivas que a remodelação do edifício, entretanto realizada, propiciavam. A partir de então, a exposição permanente estruturou-se por áreas geográficas, complementada com mostras temáticas temporárias.

Enquanto que o Museu do Povo contemplava uma maior diversidade de perspectivas, já o Museu de Etnologia plasmava Espanha como um bloco face ao exterior. À época do seu surgimento ressuscitavam-se as velhas bandeiras da missão civilizadora e evangelizadora que incumbiriam mais uma vez a Espanha, e isto é algo que se vinca nas suas colecções e na desproporção de representatividade que sofrem. Ainda que em teoria o museu se refira aos cinco continentes, as suas existências devem-se a acidentes históricos, como exposições, expedições ou missões coloniais, de destinos previsíveis na maior parte das vezes. Mas afinal, de novo, inventa-se também aqui a cultura – o mundo exterior é o que os seus fundos mostram. Evidencia este museu afinal, nas suas modestas instalações e colecções, a penúria material e ideológica dos tempos em que se consolidou; ao fim e ao cabo, a dificuldade de ser império fora do tempo e toda a falta de interesse que pelo mundo rodeava a "nação" naqueles tempos de autarcia.

Do Museu Nacional de Antropologia ao Museu do Traje

A 7 de Maio de 1993, foi decretada a fusão do Museu do Povo com o Museu de Etnologia numa única instituição denominada Museu Nacional de Antropologia, passo justificado da seguinte forma, nos termos do decreto de fundação:

"Numa perspectiva actual, não é coerente a separação de âmbitos geográficos que podem ser estudados sob uma mesma perspectiva científica. A visão de conjunto potenciará a finalidade essencial de ambos centros de difundir os valores do pluralismo e da compreensão inter-cultural, e a união de capacidades e recursos facilitará o desenvolvimento de uma instituição sólida e duradoura que mostre ao público a riqueza das colecções etnográficas do Património Histórico do Estado" (BOE, 684/1993: 82).

Nunca se fez realidade esta decretada fusão, já que os dois museus pré-existentes foram apenas extintos em termos jurídicos, mas não em termos administrativos. Produziu-se a situação paradoxal de que uma única entidade jurídica, com um só nome, integrasse realmente duas instituições distintas e separadas, que

continuaram a funcionar nas respectivas sedes de modo autónomo, com os seus próprios directores e técnicos, competências, funções, estruturas e fundos. Assim nasceu um Museu de Antropologia "virtual" com duas secções ou segmentos, nitidamente diferenciados na sua vida quotidiana, condicionamentos que contribuíram para o condenar à desintegração a curto prazo.

O decreto de criação do Museu de Antropologia abria a possibilidade de mudar a trajectória até então estabelecida na museografia antropológica espanhola, que privilegiara os aspectos tradicionais, locais, "materiais" e unitários da cultura, em detrimento do seu tratamento integral e do reconhecimento da sua diversidade. Mas nenhum dos museus originais aderiu a esta perspectiva, abalizados que estavam pela noção, de algum modo tradicional e desfasada, de "património etnográfico" que a Lei do Património Histórico Espanhol preconizava. Enquanto que esta lei falava de "bens móveis e imóveis" e de "conhecimentos e actividades", no real decreto fundacional escrevia-se "testemunhos", e enquanto que a primeira se aludia à "cultura *tradicional* do povo espanhol", já o segundo se referia simplesmente à "cultura". Esta escolha de termos implicava em potência mais do que uma mera reorganização de funções. Afinal, ao enquadrar os museus num único projecto, tinha-se procurado uma proposta mais actual e inclusiva para fazer a representação da cultura, que respeitasse tanto a sua unidade como a diversidade e que pudesse romper com a dicotomia estanque "nós"/ "outros". A defesa que ali se fazia do pluralismo e da compreensão inter-cultural demonstrava mesmo um conhecimento pouco usual da antropologia e da nova situação multicultural que se aos poucos e poucos se impunha no país.

Ainda que cada secção do Museu de Antropologia tutelasse as suas próprias peças, foi a soma de todas elas que constituiu o fundo do museu. Do total dos 120.000 objectos que em conjunto a instituição reuniu, a secção dedicada aos povos espanhóis compreendia mais de 100.000, e estas eram as se encontravam melhor inventariadas e documentadas. É por isso surpreendente que enquanto a sede da Praça de Atocha se manteve aberta ao público, a secção da Cidade Universitária continuasse encerrada aos visitantes e sem exposição permanente, tal como tinha acontecido com o Museu do Povo. Mesmo as mostras temporárias realizadas foram maioritariamente organizadas por outros museus e, com maior frequência até, por entidades privadas, especializadas sobretudo no mundo da moda contemporânea, as quais usaram os espaços, os recursos humanos, os meios e, com certa assiduidade, os fundos museológicos desta secção. Contudo, este panorama genérico de escassa afirmação institucional teve excepções destacáveis no âmbito da difusão, das publicações monográficas e periódicas e, sobretudo,

da promoção de cursos, congressos e conferências. Da mesma maneira, foi de algum modo excepcional a documentação promovida a partir das bibliotecas e dos arquivos audiovisuais, fotográficos, textuais e iconográficas.

O plano expositivo projectado para esta secção da Cidade Universitária, que nunca se concretizou, era afinal muito similar ao que tinha sido traçado por Luis de Hoyos para o Museu do Povo nos anos trinta do século passado. A sua elaboração prescindiu da colaboração de antropólogos que, neste caso como em tantos outros, só foi requerida para consultas muito pontuais sobre aspectos também muito concretos. O projecto continuava centrado no tratamento da cultura tradicional, a qual também se denominava vida "pré-industrial", isto apesar "do ânimo de compor uma exposição que incorpore os desenvolvimentos mais recentes da teoria antropológica" (Carretero, 1994: 224). Esta foi uma opção consciente, que se justificava pelas características das colecções, pela impossibilidade de manifestar por seu intermédio os processos de mudança e pela dificuldade de adquirir novas peças que os pudessem expressar, devido aos entraves burocráticos que as novas aquisições tinham que enfrentar. Dava-se por adquirido que as informações gráficas e audiovisuais não eram objectos e que a mudança cultural podia ser abordada como um mero complemento. Mas, dado o desequilíbrio de representatividade das origens geográficas dos fundos, que obrigava a uma representação das áreas culturais através de mapas, esboçou-se uma estrutura temática que a elas se sobrepunha, glosada em seis secções, muito próxima afinal do modo como se articulavam os estudos de comunidade dos anos sessenta e setenta. Sob os critérios que definiam os apartados temáticos, surpreendia que alguns aspectos pouco materializáveis como a estrutura social ou a organização política carecessem do desenvolvimento que outras epígrafes recebiam.

No entanto, os avanços que preconizava o decreto de fundação do Museu de Antropologia fracassaram porque não contaram com a vontade do poder político e dos responsáveis administrativos para os viabilizar para além do terreno virtual. Tornou-se, acima de tudo, óbvio o paradoxo de se ter proposto criar um museu de antropologia...sem antropólogos e, por inerência, sem antropologia. Quando era pontualmente pedida a colaboração de antropólogos, por exemplo para participar nos júris do Prémio Marqués de Lozoya, ocorria uma situação curiosa: enquanto o museu continuava centrado nos seus objectos tradicionais, as investigações galardoadas respeitavam a matérias bem pouco afins daqueles. Premiavam-se estudos com temas de palpitante actualidade e com um enfoque antropológico – emigração, doença, alimentação, rituais urbanos – , isto apesar das reiteradas recomendações que o Ministério fazia para que fossem seleccionados trabalhos que versassem estritamente as "artes e tradições populares" , mais genuínas e *tangíveis*.

Em Fevereiro de 2004, o Museu Nacional de Antropologia seccionou-se formalmente em duas entidades independentes, por determinação de dois decretos distintos. O primeiro converteu a secção de povos exóticos da Praça de Atocha no Museu Nacional de Antropologia reorganizado, cujas funções eram quase iguais àquelas que tinha anteriormente. O segundo decreto substituiu a secção dedicada aos povos do Estado espanhol pelo *Museo del Traje* (Museu do Traje). A reorganização do Museu Nacional de Antropologia foi justificada com o argumento de que "as propriedades funcionais" e a "significação" das colecções do desaparecido Museu de Etnologia, "procedentes dos cinco continentes", possibilitavam agora "oferecer numa perspectiva contemporânea, e com uma metodologia museológica, uma visão global da cultura dos diferentes povos, estabelecer comparações e promover a diversidade e a compreensão inter-culturais" (BOE, 119/2004: 4.862).

Paradoxalmente, tornou-se factível neste passo o que não o tinha sido alguns meses atrás. O mais desconcertante era o facto de que as colecções métodos, objectivos, estrutura orgânica e, sobretudo, os profissionais dessa secção, fossem ainda os mesmos. E não é menos surpreendente que as mesmas razões, com os mesmos termos, que haviam sido empregues pela lei de 1993 para unir os dois museus fossem agora aduzidas para os separar. A divisão dos dois museus impedia precisamente o diálogo que se dizia pretender e tornava duvidoso que o novo museu pudesse "favorecer a compreensão intercultural e promover a tolerância face outros povos e outras culturas" (op. cit.: 4862), sem incorporar a cultura própria nesse diálogo. Tratava-se, definitivamente, do estabelecer o museu "dos outros". É, sem dúvida, mais fácil estudar os outros do que a nós próprios – ao analisá-los, abarcamo-los, qualificam-los e domesticamo-los. Por isso, podemos dizer que o museu da Plaza de Atocha voltou extemporaneamente a mergulhar na rotina que lhe tinha sido talhada nos tempos da autarcia mais crassa dos primeiros anos da ditadura franquista.

Pretender que as culturas dos "outros" podiam ser explicadas por intermédio de colecções de objectos delas oriundas na nossa posse, somou assim ao desfazamento anterior outro mais renitente e invariável. Assegurar que os objectos eram capazes de "comunicar e difundir conhecimentos antropológicos" (op. cit.: 4.862) não bastava como prevenção. Ainda que este museu pouco se afastasse, como se percebe, da ênfase dada às componentes materiais, parece, no entanto, que no futuro já não teria a sua recolha e conservação de se restringir ao âmbito dos objectos denominados "tradicionais", que até agora tinham marcado as suas colecções. No preâmbulo do decreto de reorganização mencionou-se com bastante clareza a necessidade de prestar atenção "às novas formas culturais que estão a surgir,

induzidas pelo processo de mudança cultural" (op. cit.: 4.862), ainda que se tivesse continuado a falar ali de usos e costumes. Talvez na disposição do legislador se contemplasse entre essas "novas formas" o traje ou, melhor dito, o *design* de moda!

Ainda que o Museu do Traje tivesse sido alvo de protestos generalizados por parte da maioria dos antropólogos espanhóis, contou, por contrapartida, com o apoio unânime da Associação de Criadores de Moda Espanhóis. Os planos da sua fundação foram cedo publicitados pela imprensa, apesar de que a manutenção do segredo por mais tempo tivesse sido do interesse dos responsáveis do Ministério da Educação, Cultura e Desporto e do governo do Partido Popular, então no poder. Em Novembro de 2002, a imprensa informava que "a ministra Pilar del Castillo decidiu a criação do Museu da Moda a partir das colecções do Museu Nacional de Antropologia" (*El País*, 22/11/2002: 40). Parece que esta foi uma resolução pessoal inesperada, mesmo para os seus colaboradores mais próximos, já que a ministra comunicou a sua determinação "sem oferecer mais detalhes, face ao assombro da direcção do museu e de responsáveis da Cultura..." (op. cit.). Para mais, estes novos planos vinham anular o projecto museológico que a mesma ministra tinha encarregado há alguns meses atrás à secção dos povos do Estado espanhol do Museu de Antropologia, para que fosse inaugurada a exposição dos seus fundos.

Nas esferas políticas, nos grandes meios de comunicação e nos círculos da alta sociedade, corria um rumor insistente de que as novas intenções da ministra obedeciam, por sua vez, aos desejos de uma de uma senhora muito conhecida, esposa do detentor de um – muito – alto cargo político de favorecer os estilistas contemporâneos, com os quais tinha ganho familiaridade na boda da sua filha, um enlace muito publicitado. Mas, ao mesmo tempo, também cresceu o mal-estar dos antropólogos em geral e dos departamentos especializados. De facto, levantaram-se contra esta decisão diversas vezes, que a 4 de Dezembro de 2002 transmitiram os seus protestos à ministra, exortando-a a que reconsiderasse a sua decisão. Foi entregue por intermédio de uma petição, assinada por mais de 1.000 especialistas espanhóis e estrangeiros, predominantemente de antropólogos.

Os três primeiros subscritores da dita petição foram três professores catedráticos de antropologia das universidades de Madrid, José Luis García, Enrique Luque e María Cátedra. A proposta de diálogo que a missiva continha nunca recebeu resposta da ministra, que se manteve entrincheirada na ideia, mais tarde expressa, de que "como responsável do Ministério, as iniciativas são minhas" (*El País*, 14/03/2003: 44). Ainda assim, para além de ter encomendado uma sondagem que evidenciava uma clara aceitação social e empresarial do seu projecto, o Director-Geral das Belas Artes e Arquivos reuniu-se de urgência com os três primeiros signatários, a 4 de Março de 2003, para "tranquilizar os ânimos dos especialistas"

(op. cit: 44), procurando atalhar as manifestações de protesto que ganhavam expressão na imprensa, na rádio e entre personalidades dos partidos políticos da oposição.

Nessa reunião, o Director-Geral procurou desmentir que tivesse sido encerrada a secção dos povos espanhóis e negar a sua substituição por um museu destinado à "moda", como tinha surgido na imprensa. Mas adiantava, ainda assim, que iria ser criada uma nova entidade museológica com a dita secção, que não iria continuar a ser chamada Museu de Antropologia dado que o qualificativo "antropologia" não lhe "agradava nada", considerando-o uma reinvenção com pouco sentido do anterior governo PSOE e que, devido a questões políticas, tão pouco se denominaria Museu do Povo Espanhol ou, no plural, Museu dos Povos de Espanha. Por outro lado, os seus argumentos fundavam-se em que o "património era mais importante que a cultura" e na ideia, que expressou posteriormente ao jornal *El País*, de que "um museu baseia-se nas suas colecções e não somente num projecto intelectual" (*El País*, 14/03/2003: 44).

Os três primeiros signatários do documento de protesto esgrimiram ainda o argumento de que essa substituição supunha um movimento ideológico muito evidente: que deixava de lado o conhecimento do ser humano integral para favorecer o seu envoltório; esquecia a variedade dos grupos sociais, para privilegiar apenas os sectores mais elitistas; escondia a variedade cultural dos povos, para iluminar a actividade crematística, conjuntural e superficial da moda. Falaram, em suma, da mudança simbólica significativa que percebiam induzida, criticando-a muito. O Director-Geral censurou os antropólogos por não se terem ocupado do velho Museu de Antropologia até então, e de agora, precisamente quando "se tentava fazer alguma coisa com ele", surgirem a opor-se. Disse ainda que não entendia como é que três catedráticos de antropologia podiam recusar um projecto de tanta novidade e saber tão pouco acerca de museus.

Quis o Director-Geral esquecer algo que os seus entrevistados trataram de lhe recordar: que os antropólogos sempre tinham colaborado com o museu na medida das solicitações recebidas, fosse organizando congressos, participando em comités e prémios nacionais ou dando conferências. Sempre tinham lamentado o estado larvar da instituição, mas nunca tinham sido requeridos para lhe encontrar soluções; parecia-lhes agora sarcástico que lhes estivessem a ser assacadas responsabilidades. O encontro terminou sem que surgisse algum tipo de acordo. Mantiveram-se claras as discrepâncias iniciais e muito enfrentadas as posições dos interlocutores. A polémica na imprensa proseguiu nos dias imediatos.

Os comentários do Director-Geral desautorizavam o Decreto de 1993, ao acusar o antigo governo socialista de privilegiar a *cultura* em desfavor do *património cultural*. Por detrás desta substituição de palavras, aparentemente inocente,

estavam em jogo as próprias noções de cultura e de museu. Enquanto que o redactor do decreto de 1993 empregara um conceito antropológico e integral, o Director Geral, em funções desde 2003, defendia que se imprimisse um conteúdo mercantilista, que conota acumulação e progresso com sinónimos – caducos – de civilização. Uma postura como esta, que subordina a cultura ao património, promove na realidade os objectos – os bens tangíveis, móveis e imóveis – a despeito das ideias e dos testemunhos. E, ao fim e ao cabo, a presença de um artefacto, qualquer artefacto, é fundamentalmente uma ideia.

Em meados de Setembro de 2003, os três primeiros subscritores da carta de protesto já mencionada reuniram-se com o Secretário de Estado da Cultura, reunião onde também esteve presente o Director-Geral das Belas Artes e Arquivos. Esta foi uma sessão muito curta, de minutos, a que o Director Geral deu fim, sem mais dilação nem diálogo, quando o Secretário de Estado se ausentou por força de um compromisso imprevisto incontornável. Este, antes de sair, confirmou que a decisão de criar o novo museu tinha vindo "de cima", pelo que a tinha tentado cumprir da melhor maneira possível. Acrescentou que nova entidade se chamaria Museu do Traje, para que os seus fundos de indumentária recuperassem a tradição e o nome do Museu do Traje Regional e Histórico, de 1927, e que iria entretanto surgir um organismo adjunto que se denominaria Centro de Investigação do Património Etnológico. Apesar do pendor vetusto e, sobretudo, elitista e desnaturado que o conjunto do projecto tomava, na opinião dos três primeiros subscritores da petição, estes propuseram ao Secretário de Estado a possibilidade de que aquele centro tivesse certa autonomia por relação ao ao Museu do Traje e capacidade para realizar actividades próprias. A resposta foi que esta entidade estaria unicamente ao serviço das directrizes, linhas de trabalho e necessidades do museu, a que serviria de apoio.

O Museu do Traje instalou-se na sede da Cidade Universitária, cujos espaços foram acondicionados graças a um investimento de 20 milhões de euros, superando em muito os gastos previstos (*elmundo.es*, 22/09/2003). A instalação de um restaurante de luxo pareceu imprescindível para prestar serviço ao tipo de visitantes que se pretendia atrair. E, ainda que se tivesse prescindido de profissionais considerados desnecessários ou incómodos da equipa existente, não obstante alargaram-se os recursos humanos da secção. Em ano e meio, este quadro de pessoal aumentou 46%, por força da contratação de especialistas em indumentária e labores subsidiários (op. cit.), isto apesar do decreto de fundação proibir taxativamente o aumento dos gastos em pessoal. De igual modo, o preâmbulo da dita lei formulou com clareza que tipo de colecções de indumentária se potenciava e promovia, já que a exposição permanente contaria com um conjunto capaz de explicar "a evolução histórica da indumentária...desde as épocas mais remotas ...

até uma actualidade que deve ser permanente, e levá-lo a ser cronista da evolução e dos sucessos do *design* de moda contemporâneo (BOE, 120/2004: 4.863-4.864). Também os aspectos históricos da indumentária que se pretendia valorizar, referiam-se essencialmente aos trajes de época confeccionados para as elites, cujo valor artístico se submetia às tendências em voga em distintos momentos.

Na conferência de imprensa que a ministra convocou, em finais de Setembro de 2003, para fazer a apresentação pública da nova instituição, o seu futuro director anunciou que "por contrapartida a uma postura etnográfica genérica" se tinha preferido converter o vestuário no "fio condutor do museu... O traje sempre estará apresentado no seu contexto, junto de outros objectos que com ele se relacionem, como brinquedos, cartazes, joalharia popular, instrumentos ou móveis" (*La Razón*, 23/09/2003: 24). Meses antes, a ministra já havia insistido na necessidade de situar as peças de indumentária "numa perspectiva antropológica mais ampla" (*La Razón*, 23/09/2003: 24). É por isso paradoxal que para tal se suprimisse a antropologia e que o todo fosse incluído dentro da parte. No jogo metonímico de representar as colecções etnográficas por intermédio do traje e a este através da moda de época, e em especial a contemporânea, muito se ia deixando pelo caminho. Talvez por isso, a ministra, na referida conferência de imprensa, aludiu a outros projectos onde se pudessem incluir colecções pouco "integráveis" no novo museu, sem parecer importar-se demasiado que deste modo se desmantelasse a unidade interna das colecções.

Que o Museu do Traje tivesse deixado empilhadas mais de 80.000 peças de outros fundos, face às 20.000 de indumentária que agora se magnificavam simbolicamente, foi visto como simples obstáculo. Que as indumentárias em geral pudessem legitimar cada vez mais os discursos sobre a representatividade das peças de moda, foi justificado pelas aquisições que se sucederam. Se, desses 20.000 elementos iniciais, 8.000 já provinham nos últimos tempos dos âmbitos da moda, a 22 de Setembro de 2003 a edição electrónica de *El Mundo* (cf. *elmundo.es*) assegurou que os objectos que integravam o total dos fundos do museu já ascendiam a 150.000, correspondendo este aumento sobretudo a materiais que abalizavam a sua nova orientação museológica.

No já mencionado comunicado à imprensa, o futuro director do museu indicou que "dispomos de fundos privilegiados, como o de trajes populares, com importantes peças de Balenciaga, Poiret e Fortuny (op.cit: 24). Em declarações recolhidas pelo *El País* (23/09/2003:24), o mesmo responsável comentava que as definições de "popular" e de "cultura popular", que inspiraram a *Exposição do Traje Regional* de 1925, estavam sujeitas a interpretações ideológicas e estéticas divergentes. De um lado, encontravam-se os partidários de uma visão *costumbrista*, conservadora e invariante; do outro, estavam os defensores de uma postura evolutiva, própria

do folclore. Esta teria persistido até aos nossos dias, e nela se enquadravam as suas próprias perspectivas e as da instituição que ia encabeçar. No *dossier* da primeira exibição oficial sustentada pelo projecto, entregue aos jornalistas a 13 de Março de 2003, explicava-se que a exposição do museu incluiria parte da "indumentária popular, situada cronologicamente na transição dos séculos XIX a XX, momento alto do seu estudo e recolha, e da definição conceptual do traje popular" (*Ministério de Educación, Cultura y Deporte*: 2003: 5).

Vemos ser aqui feita uma referência aos conhecidos "trajes regionais" – recriados numa área de exposição específica, onde serviam de testemunho daquela posição *costumbrista* e essencialista, supostamente superada pela modernidade, como sugerira o futuro director. Sob este posicionamento, a moda contemporânea era tomada como o folclore dos nossos dias, tal como os trajes regionais o tinham sido no passado. Já o que era "popular" estaria associado tanto aos grupos mais "enraizados" e antigos da sociedade – noções aliás bem difíceis de definir – mas também com as suas elites mais evoluídas. Ao fim e ao cabo, esta visão aproximava-se bastante da que tinha já sustentado o velho Museu do Traje Regional e Histórico, nos anos 1920; um projecto que agora era alvo de várias evocações, não casuais, certamente.

Nem a perspectiva do futuro director nem a que esta exposição plasmava contemplavam a consideração do "popular", simplesmente, como coisa respeitante ao conjunto do que do que era comum em qualquer tempo e lugar. Depois da conferência imprensa, foi celebrada nos jardins do museu uma recepção na qual estiveram presentes, entre outros convidados, Covadonga O'Shea, Enrique Loewe, Lorenzo Caprile, Kina Fernández y Modesto Lomba. Este último destacou a importância deste tipo de experiência "já que a necessidade deste museu era algo que tínhamos desde sempre expressado tanto *a Pilar del Castillo como a Aznar*. Graças a esta sede permanente activa-se a memória histórica da moda neste país" (*La Razón*, 23/09/2003: 24, nosso sublinhado)

Foi poucos dias antes da tomada de posse do novo governo socialista, a 1 de Abril de 2004, que se inaugurou o Museu do Traje, acto que o diário *El Mundo* descreveu pertinentemente do seguinte modo: "para vestir este museu desnudou-se o Nacional de Antropología" (1/04/2004: 16). A ministra em funções, num dos seus últimos actos, descerrou uma placa na qual vinha inscrito o seu próprio nome, junto à entrada do recinto, e visitou a exposição que pretendia mostrar como o museu "viaja pela história de Espanha" (op. cit.: 16). Exibia-se um vestido diminuto da Infanta María, de 1235, para além doutras peças: diversos acessórios, como sapatos de seda, luvas de pele de cabrito, leques, sombrinhas e mantilhas bordadas. Eram também expostos os trajes de Fortuny, adquiridos no ano anterior, e modelos de aquisição ainda mais recente, da autoria de Poiret, Schiaparelli, Dior,

Balenciaga, Pertegaz, Berhanyer, Sybilla, Lydia Delgado, Jesús del Pozo e Manuel Piña. O director explicou que as próximas exposições temporárias se focariam "nos criadores dos anos recentes", com uma primeira mostra, já agendada, dos modelos de sapatos de Manolo Blahnik (cf. *El País* 1/4/2004: 37 e *El Mundo* 1/04/ 2004: 17).

O catálogo fazia referência às actividades que o museu ofereceu ao público entre Abril e Dezembro de 2004, incluindo: visitas guiadas; conferências e cursos sobre o traje regional e histórico, joalharia, adornos e alta-costura; secções como "O modelo do mês"; ateliers práticos intitulados "Seguindo a moda" e "Adereços ao meu gosto", de "especial interesse para jovens" (*Museo del Traje*, 2004). Também eram mencionadas visitas escolares, com o propósito de familiarizar as crianças com a moda, e encontros com Jesús del Pozo, Modesto Lomba, Elio Berhanyer, Lorenzo Caprile, Carolina Herrera y Manuel Pertegaz. "O modelo do mês" era em Setembro dedicado ao "Traje nacional espanhol", uma referência às culturas do Estado, difícil de compatibilizar com a perspectiva antropológica que supostamente se tinha pretendido adoptar, ou com o reivindicado abandono de visões essencialistas, *costumbristas*, e invariantes. Entre os mais recentes projectos esteve a exposição *Barbie Fashion Icon*, na qual noventa estilistas criaram adereços de moda para a boneca norte-americana Barbie. Perguntamo-nos que tipo de mensagens se transmitem aos mais jovens e qual a qualidade dos seres humanos a formar no futuro, cujas referências são o tipo de encontros e de mostras que o museu promove?

Um remate

No Museu do Traje, a questão do *nós* esvazia-se, gratuitamente, substituída metonimicamente pela da nossa *aparência*; melhor, pela celebração da aparência dos estratos mais favorecidos ao longo do tempo. A própria denominação Museu do Traje suscitou bastantes indecisões, o que sugere certa confusão programática mantida no espírito dos seus promotores políticos. Como vimos, foi eleita de novo a denominação que já tinha sido usada em 1927, o que destaca sem dúvida um enunciado de continuidade histórica; mas aqui a história surge como um puro adorno do espírito que realmente mostra o museu: a moda contemporânea que tanta celebridade trouxe a um número contado de estilistas actuais. Enquanto que no museu de 1927 a roupa de alta-costura tinha uma presença residual, no Museu do Traje a moda é o ingrediente essencial das colecções e das mostras, sublinhando assim o seu carácter elitista. A elite, profundamente identificada com os interesses políticos e mesmo pessoais do governo do Estado, define de novo o ser humano a partir de um modelo sexista e classista, suplantando a voz

popular. Ocupar-se do que é comum, transversal à sociedade espanhola, deixou de ser a marca essencial que, com maior ou menor coerência, tinha caracterizado os museus estatais de cultura.

A história dos povos volta agora a ser contada por intermédio da vida dos reis e das elites, com os usuários do "traje nacional espanhol" como figurantes suplementares. Espanha tem agora um museu de cultura estatal que diz contemplar o presente e ler o passado sob esta perspectiva, embora nesta as omissões sejam gritantes. O chamado folclore popular e tradicional, singularizado pelas indumentárias regionais, é qualificado como caduco, *costumbrista*, invariante e conservador, por muitos daqueles que antes haviam sido seus apologistas, à medida em que se impõe agora o folclore "moderno" e "progressista" da elite. O Museu do Traje plasma com nitidez modos de vida e de pensamento que acolhem valores muito particulares respeitantes ao corpo. Exalta a magreza própria dos manequins – as Barbies, por exemplo – e os seus riscos, como a depressão e a anorexia, e promove a adesão de crianças e de jovens ao consumo de marcas de luxo. Promove também um tipo de sociedade onde vinga a importância da forma em detrimento do conteúdo, o apego ao aparente e superficial, como sugerem os desfiles de moda, as dietas-milagre, o consumo desenfreado e o telelixo. O novo museu expressa, em suma, o triunfo do "estilismo", mas celebra fundamentalmente os usufrutos da elite que pode pagar a criatividade dos *designers* da moda. Tornou-se um lugar *de e para* uma classe.

Esta e outras experiências similares, sugerem o interesse de investigar o impacto que indivíduos, grupos e ideologias têm no surgimento ou na erradicação de museus ou de outras instituições de saber, independentemente do seu relevo "natural". Sugerimos que estes factores ajudam a explicar a existência fugaz que o Museu de Antropologia teve ou, mais a montante, a transformação da *Exposición del Traje Regional* num museu e o posterior nascimento do Museu do Povo Espanhol – decisão tão claramente associada ao poder e às relações de amizade – e o seu destino, tão desigual face ao do Museu de Etnologia. Explicam em grande parte, finalmente, a criação recente do Museu do Traje. Este, em particular, propõe-nos muitas interrogações: quem é que decidiu a sua fundação à custa do Museu de Antropologia, quatro meses depois de uma ordem de projecto expositivo? A decisão foi puramente pessoal? – "as iniciativas são minhas" – ; quem é exactamente o tal "de cima" que deu a ordem para que o museu fosse criado? Mas o factor individual não basta para aclarar todo o assunto. Por detrás do encerramento definitivo do Museu do Povo e da sua posterior versão como Museu de Antropologia está o problema da definição do que é o *povo* e do que são os *povos* de Espanha. O paradoxo é, neste caso, dado pela proliferação de museus de antropologia por todo o território espanhol, sob a tutela – e em várias ocasiões fazendo a exaltação – das comunidades autónomas. Ao fim e ao cabo, o museu de Antropología apresenta

uma questão candente ao poder: não se trata apenas de um projecto intelectual, mas também político e, mais ainda, de identidade porque pretende responder ao dilema clássico – *quem somos?* De entre todas as respostas possíveis a esta pergunta, a mais absurda consistirá em negá-la como foi feito pelos decisores políticos, suprimindo o diálogo de identidades que permite conformar uma nação.

Bibliografia

- ABC* (19/02/2003). "Cultura insta a los directores de Museos estatales a que no hablen con la prensa": 52.
- BOE - BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO* (1993). "Real Decreto 684/1993, de 7 de mayo, por el que se crea el Museo Nacional de Antropología": 82-8.
- BOE - BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO* (2004). "Real Decreto 119/2004, de 23 de enero, por el que se reorganiza el Museo Nacional de Antropología", 31: 4862-3.
- BOE - BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO* (2004). "Real Decreto 120/2004, de 23 de enero, por el que se crea el Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico", 31: 4863-4.
- CARRETERO PÉREZ, Andrés** (1994). "El Museo Nacional de Antropología: nos/otros". *Anales del Museo Nacional de Antropología* 1: 209-48.
- EL MUNDO* (14/03/2003). "Los antropólogos, contra el proyecto de Cultura sobre el Museo de la Moda": 51.
- EL MUNDO* (1/04/2004). "Vestidos por la historia": 16-17.
- EL MUNDO.ES.* (22/09/2003). "Cultura invierte 20 millones de euros en el Museo del Traje".
- EL PAÍS* (22/11/2002). "Cultura crea el Museo de la Moda con fondos de Antropología": 40.
- EL PAÍS* (11/03/2003). "Mil antropólogos rechazan el museo de la moda ideado por Pilar del Castillo". Madrid: 44.
- EL PAÍS* (14/03/2003). "El Museo de la Indumentaria contendrá la historia del vestido": 44.
- EL PAÍS* (23/09/2003). "Nace el Museo del Traje. Escasos vestigios de atavíos civiles anteriores al siglo XVIII": 24.
- EL PAÍS* (1/04/2004). "El Museo del Traje recupera la riqueza de las colecciones españolas de indumentaria": 37.
- GARCIA CANCLINI, Nestor** (2000). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Mexico: Grijalbo

- HARRIS**, Neil (1990). *Cultural Excursions: Marketing appetites and cultural tastes in modern America*. Chicago: University of Chicago Press.
- HOYOS SÁINZ**, Luis de (1935). "Cuestionarios especiales de etnografía y folklore". *Anales del Museo del Pueblo Español* I: 59-64.
- HOYOS SÁINZ**, Luis de; **HOYOS SANCHO**, Nieves de (1947). *Manual de Folklore. La vida popular tradicional en España*. Madrid: Manuales de la Revista de Occidente.
- KAPLAN**, Flora E.S. (1996b). "Museum Studies/Museology/Museography," in David Levinson y Melvin Ember (Eds.), *Encyclopedia of Cultural Anthropology*. Nova Iorque, Henry Holt and Company: 817-21.
- KARP**, Ivan; **LAVINE**, S.D. (orgs.) (1991). *Exhibiting Cultures: the poetics and politics of museum display*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.
- KARP**, Ivan; **KREAMER**, C. M., e **LAVINE**, S. D. (orgs.) 1992. *Museums and Communities. The politics of public cCulture*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.
- LA RAZÓN* (14/04/2003). "Cultura invertirá 19 millones en un Museo de la Indumentaria, que estará listo en un año": 27.
- LA RAZÓN* (23/09/2003). "El Museo del Traje abrirá en febrero con unos fondos de más de 151.000 piezas": 24.
- MINISTERIO DE CULTURA** (1987). "Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español y Real Decreto 111/1986, de 10 de enero, y 620/1987, de 10 de abril, de Desarrollo Parcial de la Ley". Madrid: Ministerio de Cultura.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE** (2003). *Museo de la Indumentaria. Centro de investigación del patrimonio etnológico*. Dossier mimeografiado. Madrid.
- MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL** (1935). "Decreto Fundacional del Museo del Pueblo Español". *Anales del Museo del Pueblo Español*, I: 5-10.
- MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO** (2004). *Museo del Traje. Actividades. Abril-Diciembre 2004*. Madrid: Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico.
- PRATS**, Llorenç (1997). *Antropología y Patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- ROMERO DE TEJADA Y PICATOSTE**, Pilar (1992). *Un Templo a la Ciencia. Historia del Museo Nacional de Etnología*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- SEHORSKE**, Carl E. (2001). *Pensar con la História*. Madrid: Taurus.
- ZULAIKA**, Joseba (1997). *Crónica de una Seducción. El Museo Guggenheim de Bilbao*. Madrid: Nerea.

TEATRO E ARQUEOLOGIA:

ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE UMA NOVA/ANTIGA INTERFACE¹

Vitor Oliveira Jorge

Relacionar teatro e arqueologia, nomeadamente sob a ideia de "encenação", de "representação" ("performance"), é apenas uma conexão pretensamente "original", nesta linha "pós-moderna" de estabelecer relações antes inesperadas, invocando o rizomático e a rede; será, para alguns um modismo superficial e sem outras consequências. Mas é possível defender a perspectiva oposta, segundo a qual fazê-lo é praticar reflexão interdisciplinar no seu sentido mais actual e pregnante; ou seja: não a enunciar como uma intenção ou desejo, mas *vivê-la* sem mais preâmbulos, buscando novas formas de pensar e de viver, onde muitas transversalidades antes insuspeitadas são agora não só possíveis, mas imprescindíveis. Pessoalmente, inclinar-me-ia para esta segunda concepção.

Vivemos numa sociedade que propugna a indiferenciação entre o real e o virtual, e se caracteriza pelo consumo generalizado de tudo como mercadoria (domínio do valor de troca). Caracteriza-se pela imagem e pelos *media*, pelo espectáculo, por uma rapidez tão vertiginosa da fruição de experiências, atmosferas, e ambientes que mal os conseguimos incorporar. Cognitivamente, vivemos, como escreve Marc Augé (2003, p. 91), mergulhados na "evidência", no "eterno presente", e no *trop-plein* (ou seja, algo que está "cheio até mais não poder"), repetição compulsiva, até ao infinito, de todas as combinações possíveis do mesmo, não só ao nível da troca material, evidentemente, mas também da troca simbólica; é aliás no interior desta "economia dos símbolos", desta meta-física, que toda a sociedade e vivência contemporâneas se propõem existir.

Vivemos, pois, numa sociedade caracterizada pelo *zapping*, pela fragmentação, pela fluidez, mas também paradoxalmente pela ilusão ou avidez de assistirmos ao espectáculo do mundo, à sua totalidade resplandescente, no espaço e no tempo. Estilhaços e imaginações do todo, aceleração e êxtase, sentimento de perda e vontade

¹ Texto originalmente divulgado entre os participantes da mesa-redonda A Encenação do Passado, comissariada pelo autor e realizada no Teatro Rivoli, do Porto, em 12 e 13 de Novembro de 2004, em articulação com a série de Seminários sobre a Matéria do Património, que inspiram o presente volume. O autor agradece à direcção do teatro (e em particular a Isabel Alves Costa – entretanto desaparecida, algo que nos chocou a todos) o empenho posto na iniciativa e, entre os participantes, e permite-se destacar a presença de Marc Augé (EHESS, Paris), com quem partilhou a ideia desta iniciativa desde Novembro de 2003.

de tudo, vivência da série e nostalgia do modelo – eis duas faces da mesma moeda. Tudo isso, que nos é tão familiar, tem sido caracterizado por numerosos autores, como Jean Baudrillard ou Paul Virilio. Neste texto, tenho bem a consciência de estar apenas a fazer alusões muito ligeiras a uma problemática fundamental: a de uma sociologia crítica da sociedade contemporânea. Sem ela é impossível elaborar uma teoria política do saber próprio e colectivo e, por conseguinte, cartografar qualquer actividade, nomeadamente a arqueologia – é esta que mais directamente me diz respeito em termos profissionais.

Diariamente, postamo-nos diante de um ecrã, de uma qualquer "janela com vista para a realidade" e preparamo-nos para fruir hedonisticamente o *theatrum mundi*. Aceitamos assim viver a nossa vida a ver a "realidade" através de todo o tipo de *ecrans*, no carro, frente à televisão, ou frente ao computador, numa indistinção entre real e virtual, num mundo aparentemente sem atrito, até o atrito, a disfunção ou o desastre irromperem subitamente nesse bem acolchoado *continuum*.

Até certo ponto, foi sempre isso que de uma maneira mais improvisada ou artesanal, ou mais sofisticada e "cultura" nos forneceu o teatro (em grego, esta palavra significa o sítio de onde se vê o espectáculo): sentarmo-nos diante de um palco, deixarmos que as cortinas se abram sobre uma realidade fabricada, mas parecendo acontecer naquele instante (o que até certo ponto é real), e deixarmo-nos envolver, fascinar, como se ela fosse a própria vida. João Teixeira lembra (1998: 6) que a palavra "teoria" deriva do termo grego para teatro e, entre as suas várias acepções, designava os espectadores das representações dramáticas. Estas, como escreve o autor, visavam revelar a *aletheia*, a "verdade" "escondida da visão mas acessível àqueles que adoptassem a atitude de um sábio, vidente, ou teoria" (idem, p. 7).

Encenar é então falar essa "verdade" através da mentira ou, se quisermos, pela imitação, pela *mimesis*; começando pelos próprios actores, que para encarnarem a personagem têm de se confundir com ela. Estes têm de fazer no palco aquilo que nós fazemos na vida de todos os dias: representar papéis, assumir diferentes identidades, ou, se quisermos, saber equilibrar a mesmidade e a alteridade, num jogo de máscaras permanente. Para os gregos, acrescenta João Teixeira "o drama (teatro) ao proporcionar a oportunidade para uma audiência (*theoria*) descobrir as verdades encobertas (*aletheia*) que ele reifica e universaliza, é a ciência social primordial." (Teixeira, 1998: 7).

Ao utilizarem o seu próprio corpo como meio de trabalho, os actores despersonalizam-se, tornando pública a sua singularidade e expondo-a, portanto, como um simulacro; isto é, como algo que lhes não pertence, que é de uma personagem que objectificam, encarnam. Nessa sua "nudez" mascarada, nesse seu desamparo – mas um desamparo evidentemente sujeito a regras aceites pelos dois elementos do jogo (quem finge que é, e quem finge acreditar no que o outro finge

que é) –, perante o público juiz os actores colocam-se sobre o fio da navalha. Um actor, no momento da performance, tem de convocar uma energia extrema e dirigi-la ao corpo, à voz, ao movimento e espaço onde esta se desenrola. Não pode falhar; isto é, tem de estar sempre entre o real (ele, como actor, está a fingir) e o virtual (a personagem tem de ter a verosimilhança necessária para ser verdadeira, nos convencer, para nos co-mover, para nos seduzir, para nos envolver). Eles, os actores, presentificam, reactivam, reencorporam toda uma experiência, vivida como espectáculo, como algo que nos deixa sempre entre dois momentos, dois mundos: o da ficção e o da vida real².

Nesta cumplicidade, ambos os elementos (actores e público) aceitam jogar esse jogo sério: uma "brincadeira" que nos envolve todos, totalmente. Por isso não é de admirar que o espectáculo performativo venha da mesma "fonte" da religião e do ritual, e mergulhe as suas raízes no mais fundo, antigo e íntimo de nós. Um corpo, um pedaço de espaço/tempo, e um conjunto de pessoas em círculo, é tudo o que o teatro precisa para começar, para além da suposta aquiescência de todos, um "jogo absorvente", no dizer de Geertz (cf. Teixeira, 1998: 6). Um "jogo" que nos transporta para fora do nosso espaço-tempo, que nos compromete completamente. Nem sequer é, à partida, indispensável a distância de um qualquer "público" ou uma atmosfera especial (cenários, iluminação, etc.). Ela pode ser criada no decurso da representação, como uma força que envolve finalmente todos os participantes. Actores e público podem ser uma única realidade.

Representar é pois re-apresentar, encenar, fazer-nos mergulhar numa atmosfera e numa narrativa, fazendo de conta que tudo está a acontecer no presente, mas de facto reactivando forças, reminiscências, memórias, afectos, que vêm do passado (nesse sentido, o teatro cruza-se com a narrativa histórica) – de outro modo não seriam partilháveis, não suscitariam adesão. Trata-se de transportar para a cena o que noutros contextos/momentos seria obscuro, ou seja, descabido, perturbador, insuportável, numa intensidade que se não compadece com a temporalidade humana, com o quotidiano e as suas rotinas. O teatro é um espaço/tempo subtraído à temporalidade comezinha de todos os dias.

O teatro é distração em relação a essas rotinas, a fuga à banalidade e à "impureza" das vivências e da realidade contabilizada, extensa, calculada, que nos permite entrar na realidade mais real, intensa, desmedida. Aqui, de novo, o paralelismo entre a representação e o ritual é evidente. É a crença profunda de

² Dado que "A cena é o espaço em que se torna visível, num intervalo de tempo determinado – por exemplo, no decurso de uma festa ou durante a execução de um rito –, aquilo que habitualmente o não é: os deuses, os demónios e os heróis, representados por homens-máscara, e reduzidos ao estado de jogo, mas também os conflitos, e os objectos normalmente subtraídos à vista. É um espaço, um microcosmos, que simboliza o mundo e que, por isso, é sacralizado até mesmo nas nossas sociedades laicas." (L. Zorzi, 1995: 416).

todos no ritual, a sua capacidade de íman que atrai à participação, que permite libertar a energia colectiva de que o próprio ritual se alimenta, onde ele vai buscar a sua única possibilidade de se manter como "coisa séria", senão como "a coisa séria por excelência".

Basta que alguém externo não acredite, que não participe, que se não envolva, que emita um riso ou simplesmente tire uma foto, e o ritual pode perder força. Pode ficar reduzido à sua condição de objecto estranho, exótico, senão selvagem ou, no mínimo, ridículo, objectificado como puro artifício, ou *nonsense*, como acontecia também em tantos relatos etnológicos, destinados a carnavalizar o outro, a transformar a pessoa, a *persona*, o actor, numa espécie de palhaço – um ser exótico, vestido de maneira estranha, a olhar a câmara fotográfica sem sentido – como uma espécie de morto-vivo.

É certo que um autor tão conceituado como Schechner (1994) distingue claramente ritual e teatro, acentuando que o segundo não deriva historicamente do primeiro, como muitas vezes se afirma. Para ele, há uma componente de entretenimento no teatro que o diferencia da eficácia que ao ritual se exige, embora considere que entretenimento e eficácia são apenas dois pólos de um *continuum* (Schechner, 1994: 622). É desses pólos que ele deriva esquematicamente um conjunto de oposições binárias, as primeiras situadas do lado do teatro, as segundas do lado do ritual: obtenção de prazer / obtenção de resultados; acção dirigida aos presentes / acção dirigida a entidades sobrenaturais; elemento activo do desempenho (*performer*, ou actor) usando capacidades aprendidas / *performer* possuído, em transe; criatividade individual / criatividade colectiva; audiência passiva, assistindo / audiência activa, participando; audiência que aprecia o que vê / audiência que acredita no que vê; desenvolvimento de postura crítica/postura crítica não desejável.

São estas também as obrigações da interdisciplinaridade: para estabelecer pontes é preciso, primeiro, esboçar o "outro lado". Num quadro de interdisciplinaridades é necessário ensaiar (mesmo que de forma muito fruste, como eu faço) meta-teorias que nos permitam ver um degrau acima o nosso próprio domínio disciplinar, e correlacioná-lo com outros. A dificuldade da interdisciplinaridade (qualitativamente muito diferente da mera articulação, ou soma, pressuposta pela multidisciplinaridade) é o que leva os mais "sensatos" a não se arriscarem nestes territórios menos explorados, onde se correm riscos óbvios identitários.

Tal como o teatro, e muitas outras actividades sociais que pressupõem a activação de um saber acumulado, de um "património" (no caso do teatro, em larga medida literário, mas também imagético, etc.), também na arqueologia se jogam múltiplas

ambivalências. Ao longo do resto do texto irei referirindo, com o detalhe possível, alguns dos vários sentidos em que podemos encontrar "cruzamentos" entre arqueologia e *performance* teatral.

A arqueologia – sobretudo fora dos meios puramente académicos ou laboratoriais –, não visa reconstituir o passado, como algo de distante, longínquo, fugidio, cerebral, mas reactivá-lo, revivê-lo, apresentá-lo aos outros de forma viva; correndo aí, e só aí, o risco (que não é pequeno) de se tornar superficial, ou redutora, para seduzir, para convencer, "tapando os buracos" do nosso desconhecimento com meras plausibilidades e até invenções.

Muitos "bastidores", e muitos "palcos" também, nesta actividade, que conhece muito de rotina e de perseverança, permitem ao arqueólogo apresentar aos outros algo que "valha a pena". O que para uns são valores, para outros não passam de meras curiosidades ou futilidades, mesmo que revestidas da capacidade das grandes produções ao género do *Discovery Channel*, onde a maior parte do que se vê como arqueologia é, meramente, para outros, a encenação de descobertas eivadas de sensacionalismo fácil.

Neste sentido, tal como o actor, o arqueólogo é um mediador, um elemento que estabelece a ligação entre o presente e o passado. Liga as experiências pretéritas e as presentes, procurando dar sentido a uma "herança", reactivá-la, dando de novo vida a um inerte (texto dramático no teatro, materialidade das paisagens, dos sítios e dos objectos na arqueologia). O arqueólogo é um intérprete, na acepção mais geral do termo, e, num outro sentido, correlativo, um tradutor. É um cumutador de passado e de presente, não só na narrativa escrita, linear, mas também na leitura e observação de sítios a três dimensões, que se impõem pela sua (quase sempre, depende de quem vê) imponente, ou impressionante, presença. Impressionante porque também se pode as coisas ao revés: ao falar da vida que houve nos locais, ao revivê-la, o arqueólogo está a mostrar restos, ruínas, signos de morte. A alimentar o fetichismo do cadáver, a lubricidade da sua visão. Porque no cadáver é a nossa própria morte que ante-vemos, e que com tal visão queremos esconjurar. Nesse sentido, a arqueologia envolve também um ritual de luto, cujo carácter terapêutico é inegável.

Lembra Marc Augé que:

"Olhar para ruínas faz-nos fugitivamente pressentir a existência de um tempo que não é aquele de que falam os manuais de história, ou que os restauros procuram ressuscitar. É um tempo puro, não datável, ausente do nosso mundo de imagens, de simulacros e de reconstituições, do nosso mundo violento cujos escombros já não têm tempo de se tornarem ruínas. Um tempo perdido que cabe à arte reencontrar."
(Marc Augé, 2003: 9).

O arqueólogo fala de uma ausência (do que foi), mas que presentifica (como sentido, como explicação). Para o fazer com força, com convicção, é preciso que o não realize tanto como nostalgia, ou perda, mas mais como acção ou produção actual. Acção a vários níveis proposta: pela sua actividade como observador, como prospector, como escavador, como intérprete (na acepção daquele que confere um significado ao que para outros é indiferente), como encenador de narrativas, pelo texto, pelo discurso, pelo museu, pela exposição, pela visita de sítios, lugares, paisagens, ou pela própria capacidade de "pôr de novo as coisas a mexer", fazendo a sua simulação – a sua representação – em espaços virtuais (computador) ou reais. O arqueólogo é pois, ele próprio, um actor, um comunicador, e, insisto, um intérprete, a quem a sociedade atribui um papel: o de re-apresentar o passado para usufruto colectivo, aqui e agora. Como, afinal, o encenador faz em qualquer peça de teatro.

Tudo isto decorre de uma experiência tipicamente humana. Para nós, o presente é uma abstracção sufocante, um intervalo efémero, que só conseguimos "segurar" por instantes, como quem sustém a respiração. O que existe ou é passado ou é futuro. Ou é recordação ou é projecto. Ao presentificarem perante a audiência uma história, um enredo, uma atmosfera, um cenário – ou seja, uma experiência – o encenador e o arqueólogo propõem-se a convocar a adesão de uma assembleia, presupondo a partilha de um conjunto de sentimentos e de conceitos, inentendíveis por quem não estivesse dentro da sua tradição, dentro da sua cultura. Reportam-se a um conjunto de não ditos, de referências que se supõe fazerem parte da bagagem dos auditórios. É assim que pode acontecer a maravilha da representação, que é sempre uma forma de sedução e de fascínio, um poder imenso de suspender a acção dos outros, criando um vácuo que os aspira até nós.

Toda a representação pressupõe uma erótica, pois são corpos que nela estão envolvidos, corpos movidos pelo desejo da comunicação, da eliminação (fantasmática) da distância que precisamente os constitui como corpos, cada um fechado na sua epiderme, na sua biografia, no seu destino de seres-para-a-morte. É esse horizonte de futuro – a morte – que inaugura toda a erótica. O corpo eroticizado entrega-se a outro como os gladiadores romanos perante o espectáculo supremo que ofereciam ao imperador: "aquele que vai morrer te saúda." Este era um sacrifício sancionado pela religião, como modalidade suprema do espectáculo, na medida em que, aí, não se fingia, morria-se mesmo (como aliás fez Cristo no Gólgota, absolutamente convencido de que era filho de Deus e seu enviado supremo, destinado a ressuscitar). A erótica da entrega confundia-se com a erótica do ser-para-a-morte.

Perdida entretanto a experiência da sacralidade absoluta, própria do que alguns autores designam como as "sociedades do simbólico", só podemos viver a morte como perda e a representação como frustração, exigindo outra, e outra e outra, não na repetitividade inerente a todo o ritual (que aponta para uma atemporalidade em ou para um tempo cíclico), mas na repetitividade compulsiva da obsessão, da insatisfação, que aponta para a consciência de uma flecha de tempo que conduz ao aniquilamento, isto é, ao sem-sentido de tudo o que está para trás.

A perspectiva antropológica oferece-nos os meios de tentar olhar a realidade social – incluindo a nossa – como uma "realidade-outra"; isto é, como qualquer coisa que não é "natural", mas sim um produto histórico muito particular, exótico, entre outros teoricamente possíveis. A realidade social é então uma combinatória, de facto, de práticas e de crenças, de comportamentos e de conceitos, uns herdados, outros adquiridos recentemente, e compondo um mosaico que nos propõe enigmas e interrogações. Tomemos então como realidade social a obsessão colectiva actual pela "encenação do passado", objecto de consumo de massas cada vez alargadas; uma obsessão que implica os discursos e experiências de várias disciplinas: a antropologia, a arqueologia, a história, mas também a encenação teatral.

Uma abordagem multidisciplinar desta obsessão deve reflectir sobre os sentidos das preocupações que mostram as nossas sociedades modernas – e em particular, "sobremodernas" (ou pós-modernas) – relativamente à conservação, restauro, patrimonialização, representação (ou seja, encenação), virados para o consumo (destinado a preencher o lazer) de massas crescentes de público. Consumem-se assim "fragmentos de realidade" muito diversos: objectos, obras de arte, testemunhos de épocas passadas, sítios arqueológicos e monumentos, paisagens ou territórios (parques, áreas de paisagem protegida, etc.), e mesmo a própria vida das populações, de algum modo "apanhadas" no seu quotidiano "vernáculo" ou "típico".

De facto, por detrás das materialidades que asseguram uma presença tangível e que são manifesto de uma certa resistência ao tempo (uma hierofania, ou espécie de metáfora, mesmo que caricaturizada, de eternidade) as pessoas pretendem encontrar-se com outras pessoas e suas vivências, e não apenas com "modelos" teóricos ou esquemas interpretativos muito abstractos, intelectualizados. Ninguém, ou quase ninguém, suporta por muito tempo pensar conceptualmente, descarnadamente, sem a presença do corpo, da história, do intérprete, do *drama*, da sensação, de algo que toque a libido (uma erótica, precisamente).

Assim, perante este desafio difícil, extremo, é todo o problema da gestão da informação, mas sobretudo da comunicação, da *tradução*, que vem ao de cima. Nesta sociedade da evidência e do presente, trata-se de expor em "cápsulas de tempo" a totalidade da vivência humana, sob a forma de objectos e de espaços

fáceis de ver, de percorrer e de decifrar, tornando "naturais" narrativas, discursos, interpretações que, não obstante, têm muito de "fabricado", no sentido em que são produtos do trabalho intelectual – ou, noutras palavras, são artefactos explicativos.

Não devemos, por isso, esquecer as palavras de aviso de Henri-Pierre Jeudi:

Tudo serve para ser visto, porque tudo é visível, porque nada é para ser escondido (...). É difícil imaginar de que forma o "trabalho da representação", que supõe uma distância necessária à aquisição de um saber, bem como à percepção estética, poderia ainda concretizar-se quando tudo é susceptível de se mostrar ou expor. Mesmo quando afirma toda a sua vontade de modernidade, a didáctica museográfica está marcada pelo seu próprio anacronismo, pois que cria apenas a ilusão de um controlo institucional da histeria do olhar. (H.-P. Jeudi, 1995, p. 9)

É interessante sublinhar que nos sítios arqueológicos visitados, turisticizados, se cruzam com frequência, entre outros, os mesmos princípios do museu (conservação e transmissão do passado), do teatro (representação do passado) e do centro comercial (consumo do passado). E, perante a pressão dos poderes e das forças sociais, pouco motivados em geral para a reflexão e problematização – que exigem fruição, gozo, motivações hedonísticas de atracção e manutenção da atitude atenta – é grande o perigo de cairmos na tentação de apresentar um discurso digestivo, *light*, que não canse os públicos e seja acessível aos visitantes. Estes, na sua maioria, não são, evidentemente, "especialistas" – se o fluxo turístico seria diminuto e não seria justificável toda esta actividade, ou "indústria": a de fazer dinheiro, ser atraente, conjugando qualquer "verdade", qualquer "autenticidade" (sem a qual não há adesão) sob a modo, sob o "*ethos*", do entretenimento. Sem entretenimento, o espectador cansa-se instantaneamente; e aquilo que se pretendia encantatório, torna-se repulsivo. Sob este ponto de vista, o tempo e o modo da pesquisa são absolutamente antagónicos aos da divulgação, visando a pesquisa perguntar, e a divulgação (a representação) responder. O prestígio, a autoridade, a certeza, o carisma da resposta pronta – eis o que as massas esperam dos líderes e dos guias turísticos. Aliás, basta observar o comportamento dos turistas atrás de um guia para se perceber como este é um processo de infantilização, seja o efémero "grupo" de visitantes constituído por crianças, seja por adultos, ou pessoas de maior idade. O turista participa de um ritual moderno de iniciação, e um dos seus limiares (como em todos os ritos de passagem) é, de algum modo, perder simbolicamente o *eu* que ficou para trás, à porta do museu ou ao portão do parque arqueológico, para renascer, qual criança, para uma outra "vida".

Esse exercício de fascinação, de captação da atenção dos visitantes ou espectadores, essa encenação, é um trabalho requerido aos museólogos, aos arqueólogos, aos etnólogos, aos arquitectos, aos restauradores, aos produtores de espectáculos e outros eventos, aos artistas performativos, enfim de todos aqueles que procuram, cada um do seu ponto de vista e da sua capacidade de acção – por pequena que ela seja –, tomar parte na organização moderna do tempo e do território, bem como na programação cultural e dos lazeres.

Os sítios históricos e arqueológicos podem, e devem, ser suporte, ou cenário, de uma grande multiplicidade de *performances*, não sendo propriedade exclusiva de ninguém; convindo porém, como lembra Ian Hodder (Hodder, s.d.), que não caiamos em discursos "neo-colonialistas" de reapropriação dos locais. Reapropriações que estão, aliás, por todo o lado, porque as pessoas estão ávidas de ritos, de peregrinações, de sítios de reunião, de cesuras no tempo/espaço que, tal como as ancestrais festas, orgias, ordálias e sacrifícios, permitam por um momento sair deste mundo e dos seus constrangimentos, criando relações tensas, nódulos densos de inter-conhecimento, de inter-relação, de partilha de códigos e de corpos, de confusão. Mesmo que esse *pathos* exija sangue, mortificação da carne, sacrifício.

Mas toda esta produção contribui para uma sobreposição de narrativas, cada uma delas procurando preencher os vazios do espaço/tempo comuns, introduzir ordem, dar uma continuidade, uma inteligibilidade, uma transparência e uma fluidez àqueles espaços/tempos – em suma, dar por várias vias um sentido à vida das pessoas, dos cidadãos. Para toda esta produção e para essas representações de sentido(s), o espaço comum já não é um simples suporte, ou contentor, de serviços e de "recursos" de utilização imediata, mas enriquece-se permanentemente com janelas viradas para o passado e para o futuro, assim trazidos à própria realidade de todos os dias, presentificados e com uma função securizante.

O património, sabemo-lo bem, está ligado a um sentimento de perda permanente, experienciada como falta de um bem (laço, sentido de pertença) colectivo, que não seja apenas já uma herança, mas precisamente um recurso, no sentido amplo, envolvente (ambiente, cultura, etc.), um projecto mobilizador. Recurso generalizado que está ou estaria, por definição, em permanente perigo. Essa ameaça é constituída pela face, muitas vezes oculta(da), dos interesses do "desenvolvimento", isto é, da modernização e uniformização do mundo (implicando a famosa globalização, com todos os seus paradoxos, contradições, etc.). Mas a obsessão da perda pode tornar-se um sintoma de mal-estar, se não mesmo a nostalgia de uma transcendência ou totalidade para sempre perdida, que nenhuma ideologia moderna, ou "grande narrativa" redentora foi até agora capaz de substituir.

Vários discursos ou ideologias são detectáveis sob esta tendência patrimonialista muito generalizada. Para as caracterizar no curto espaço deste ensaio vou ter de ser muito esquemático e, necessariamente, simplista.

Por um lado, encontramos um discurso nostálgico, que no fundo desejaria reservar apenas para alguns a "prática do passado", e que detesta a massificação generalizada. Aceita apenas um mínimo de intervenção nos sítios, e recorre sempre ao espectro do "vandalismo" para defender valores que considera – muitas vezes, nesse aspecto, com inteira razão – únicos.

Por vezes, essa atitude minimalista (tendencialmente elitista) desconfia mesmo da "mania patrimonial", do "peso" (obsessão repetitiva) das comemorações e das monumentalizações, por perceber que não é possível generalizar uma prática ligada intimamente ao turismo (e, portanto, a muitos títulos lucrativa) encerrada dentro de quadros de acesso e fruição rigidamente pré-estabelecidos.

Por vezes os "intelectuais", os cientistas, encontram-se, sem se aperceberem sempre disso, deste lado da barricada, na medida em que, como referi, a pesquisa levanta sempre novas questões, diferentes possibilidades, enquanto que a explicação, a resposta que o público exige, obriga a um recuo ou suspensão de questionamentos, para dar lugar à apresentação de uma versão plausível sobre aquilo que se expõe. Todo o artista, todo o museólogo, todo o actor, todo o homem de teatro ou romancista sabe isso. A própria razão de se expor algo publicamente é a de visibilizar, de tornar evidente, o seu sentido a toda a gente, produzindo um sentido comum.

No entanto, no teatro podemos e devemos jogar com a multivalência de toda a obra de arte; isto é, ela não nos apresenta um discurso simples e unívoco, mas precisamente uma estratificação de discursos. Por outras palavras, ela abre-se para uma multiplicidade de leituras, várias das quais são inevitavelmente pre-vistas pelos autores (escritor, encenador, etc.), na medida em que a obra de arte inclui, no próprio processo de fabricação, a ambiguidade, a multiplicidade de referências, sugestões e alusões, sendo a grande obra aquela que é capaz de um equilíbrio muito subtil entre o que aparece em primeiro plano, a uma leitura inicial, e tudo aquilo que lhe está de algum modo subjacente. O desdobramento de significações de uma obra de arte é infinito.

A apresentação arqueológica poderia e deveria, muitas vezes, incorporar o experimentalismo e a multivocalidade interpretativa. Isto é, um mesmo sítio poderia ser alvo de várias tentativas de restauro ou "reconstituição" reversíveis, para estudo do comportamento dos materiais e estruturas, e para permitir comparar as diferentes "experiências de lugar" assim obtidas em pontos diferentes do mesmo sítio arqueológico. Mas sabemos que normalmente isso se não faz, até porque há que temer falsas interpretações por parte do público, que tende a ver a

diversidade em termos funcionalistas ou cronológicos. É mais fácil "dar a ver" as diferentes hipóteses interpretativas de um lugar através de computador, de técnicas de simulação tridimensionais, que são morosas e caras, mas mesmo assim talvez menos custosas do que experiências em espaço real. De qualquer modo, para mim, as duas metodologias deveriam ser experimentadas e tornadas complementares uma da outra, retroagindo mutuamente.

Por outro lado, e paralelamente às preocupações "puristas", que por vezes levam mesmo a certa inacção (veja-se o que se tem passado no Parque do Còa, muito aquém das expectativas iniciais em termos de visitas e de activação da região), as indústrias da cultura e do património (cada vez mais articuladas, deseja-se, com as actividades de criação contemporânea) criam novas profissões, postos de trabalho, emprego, mesmo se em certos casos ele é precário, temporário, mal pago. Os jovens participam com (mais ou menos) gosto neste movimento, que lhes permite ocupar um lugar activo na sociedade, mesmo quando a arqueologia de emergência, ou o trabalho submetido às regras estritas do mercado, os afastam com frequência dos seus sonhos iniciais, em que um certo idealismo se misturava com a verdadeira vontade de serem investigadores, de terem uma actividade criativa.

O discurso destes jovens é, assim, muitas vezes, um discurso optimista, que se compreende tanto melhor quanto eles já nasceram na sociedade da concorrência desenfreada, do trabalho lucrativo a curto prazo, do individualismo, do sucesso, do imediato. E talvez não raramente chegam a estar totalmente conscientes de que o movimento patrimonial colabora, embora à sua maneira frágil, na uniformização do mundo. Digo frágil porque ele dispõe de meios materiais de produção e de divulgação do conhecimento que são infinitamente mais pequenos do que aqueles que outros campos (incluindo os da produção de entretenimentos mais facilmente comercializáveis) utilizam.

O património como energia, ou força, de reactivação da "encenação do passado", já não pertence a uma elite como nos tempos românticos da contemplação das ruínas, mas é uma verdadeira indústria da sociedade do mercado liberal, da democracia formal, do consumo, da aceleração da vida e do turismo generalizado. Contudo, este campo é demasiado importante para o nosso futuro para ser deixado apenas ao cuidado dos "especialistas". Se ele é um elemento potencialmente promotor de alguma felicidade e prazer, se ele constitui uma política (e portanto, um campo de tensões e de alternativas) nós então temos, todos, uma palavra a dizer a seu respeito.

Não queria ser eu a dizer aqui, a propósito de um terreno tão escorregadio e complexo como este, a "última palavra". Aliás, pretender encontrar a última palavra para seja o que for, na nossa época, é simplesmente despropositado. Tão somente pretendi sugerir pontos de vista e evocar experiências diferentes, fazendo

dialogar aqueles que "fazem teatro(s)" de tipos muito diversos com materiais muito diversificados de campo para campo, mas que no entanto têm muitos pontos em comum.

Afinal, importa ampliar o debate em torno de uma das características mais óbvias da modernidade, como o é a socialização de um passado colectivo. Por outras palavras, transportar uma questão dantes apenas relacionada com consumos "aristocráticos" para o terreno em que os sentidos são sempre partilháveis, discutíveis, desmitificáveis, e portanto pluralizáveis. O que implica a permanente renovação da sua encenação, por muito mítica, ou difícil, que ela nos pareça.

Um aspecto muito importante articula teatro e arqueologia: é a categoria de espaço. Espaço, experiência fenomenológica, movimento, corpo, paisagem e arquitectura. Conjunto de palavras/conceitos que estão obviamente interligados, ou que se podem produtivamente conectar para produzir uma reflexão sobre a experiência humana, hoje e no passado. Longe nos levaria tal reflexão; deixo aqui pois, apenas, algumas notas introdutórias.

O ser humano constitui uma unidade inextricável do que a nossa inteligência binária chamou corpo e espírito; a experiência fenomenológica é precisamente aquela que se realiza através dessa totalidade imersa no mundo, no ambiente que nos envolve. E aqui o próprio discurso nos trai, porque "envolve" não é propriamente o termo mais apropriado. Não estamos rodeados pelo meio, estamos mergulhados nele, fazemos um com ele. Se o corpo e as suas margens, conhecidas pela experiência subjectiva e inter-subjectiva, formam a primeira fronteira da nossa identidade como pessoas, com consciência da sua individualidade, enquanto actores sociais, outras várias escalas de identidade existem, que se materializam na experiência da casa, do habitáculo, do dentro e do fora, do espaço aconchegado, intenso, carregado de significações, *versus* o espaço exterior, mais extenso e difuso. A estrutura das sociabilidades imprime nesse espaço da "casa" uma vasta gama de significações, inscreve um leque de comportamentos e de movimentos providos de sentidos, mesmo que inconscientes.

Para haver pessoa é preciso que haja algum tipo de consciência, mesmo que difusa, do corpo próprio, da indivisibilidade da sua experiência enquanto ser com uma trajectória. Para haver espaço significativo (arquitectura) basta um poste, uma pedra, um sinal, que introduza uma quebra ou um eixo, e promova movimento e percursos, povoando um espaço extenso através de uma multiplicidade de lugares. Para haver habitabilidade humana é preciso uma divisória que crie algo como um "lar", um espaço em redor do fogo. Para haver "comunidade" pode ser criado, ou recriado, um recinto, material ou imaginado.

Na experiência teatral funda-se o princípio da performance, quando as pessoas se reúnem em torno desse eixo de sociabilidade, de comunicação, podendo aproximar-se ou afastar-se uma das outras, agenciar movimentos, relações mútuas, entre si, os objectos, e outros seres animados (animais). Note-se que falo aqui de "princípio", e não de (mítica) origem seja do que for; não estou a falar da procura edénica das "origens", da mitologia do evolucionismo.

Não há nenhuma sociedade humana que se não tenha relacionado com o meio, com objectos, através do comportamento técnico, com outros seres humanos, e com outros seres não humanos, nomeadamente animais. Assim, talvez não tenham sentido as dicotomias que opõem selvagem a doméstico, caçador-recolector a agricultor, predador a produtor, e outras banalidades que alimentaram a ideia de um Paleolítico por oposição a um Neolítico, de uma pré-história por oposição a uma história, de sociedades paradas no tempo *versus* outras animadas de dinamismo, etc. Todas estas dicotomias constituem versões recentes da narrativa bíblica, etnocêntricas, e em última análise, para além de racistas, profundamente redutoras da multiplicidade e complexidade da experiência humana. É fundamental para a antropologia e para a arqueologia libertarem-se dessa matriz fundadora.

É também importante perceber que a experiência do arqueólogo num sítio que se encontra a ser escavado, se assemelha muito à de um actor num palco (formal ou informal). Ele interage aí com outras pessoas, com outras entidades corporais; ele procura compreender o que decapa, o que expõe, o que revolve, com todas as suas capacidades mobilizadas, físicas e mentais. A intuição é fundamental neste espaço de interactividade criativa, onde a situação decorre no tempo, e se apresenta sempre nova. O cenário próximo vai mudando, mesmo se o fundo da paisagem se mantém estático (à parte com cambiantes de luz, de cor, de movimentos produzidos na atmosfera ou por deslocações de corpos longínquos). A progressão da acção nunca é linear; tem espaços/tempos de continuidade, de rotina, e outros de ruptura, de salto compreensivo, intelectual, em que o arqueólogo "intui" como fazer, por donde ir, que ritmo imprimir ao trabalho, qual a sequência de acções a realizar para obter o máximo de "produtividade" (a melhor *performance*) na compreensão do que está ao seu lado, do que o envolve, e se encontra em grande parte oculto.

É aí que muitas vezes se põem questões críticas de comunicação, porque estes momentos criativos não coincidem praticamente nunca, para todos os agentes ou actores presentes. Uns estão a "ver", os outros não; como se uns soubessem o seu papel e os outros se se achassem perdidos no meio do palco – descolados da sua personagem, incapazes de acção satisfatória, intencional e comandada por um objectivo. Estes desfasamentos de ritmo são incontornáveis, e fazem parte do próprio "drama" da escavação, enquanto lugar de realização de objectivos colectivos, mas também individuais, onde o conflito existe, e o sentido colectivo do

que se está a fazer pode disfuncionar, em momentos em que a cadeia de comando (tácita ou explícita) tende a romper-se, a comunicação a interromper-se, e se joga em toda a sua explicitação a autoridade, a hierarquia, o poder, a liderança.

A decisão e a liderança são frágeis nestes cenários moventes, em que os desafios e as regras de jogo podem mudar, em que as respostas têm muitas vezes de ser inovadoras. Mas é a sua própria negociação que cria toda a beleza e tensão libidinal de uma escavação arqueológica.

A escavação arqueológica não é uma obra de arte, nem põe em acção um conjunto de "papéis" incorporados. É sempre improvisado, muito condicionado por um factor (para não dizer actor) importante: a materialidade do lugar, as suas resistências e texturas, o seu peso e a sua impenetrabilidade.

Um sítio é opaco, e só as mãos, os instrumentos e a acção do escavador, provocando nele incisões, des-conjuntando o que estava unido, fechado, escondido, permitem ver, observar, fazer modelos, tomar notas, produzir registos, guardar estilhaços e amostras. Uma escavação é, poder-se-ia dizer, uma espécie de violação, um desfloramento intempestivo de um pedaço de terra, feito por processos legalizados, e segundo uma metodologia de equipa.

Aquele sítio, intervencionado, nunca mais voltará a ser o mesmo: será como um corpo portador dos sinais, das cicatrizes, do seu desvendamento, da sua des-ocultação, do seu des-vingamento. Tal é a impressionante, única, inesquecível experiência do escavador: a sua erótica, a sua razão libidinal, justificada, legitimada pelo grupo, pela ciência, por toda uma tradição de "saber", pelo respeito dos protocolos e das normas sociais. Tal como na experiência médica, clínica ou cirúrgica, nada fica igual por onde ela passa. Tal como um palco, onde o pó impregna os corpos, mas estes também deixam o seu suor sobre o brilho dos soalhos, sujando de experiência o corpo, antes intacto, do teatro do mundo. Paixão, relação dos corpos, movimentos e forças, prazer de estar vivo e de representar. Desvendando e desvendando-nos. Desnudando e desnudando-nos.

Perdoe o leitor os recursos metafóricos utilizados, que são óbvios, e que aqui só visam servir de introdução a uma reflexão discursiva mais elaborada sobre estas matérias do nosso património.

Bibliografia

AUGÉ, Marc (2003). *Le Temps en Ruines*. Paris: Galilée.

HODDER, Ian (s/d). *Performances at archaeological sites* [internet, consultado em 3/12/2002]. Disponível em <<http://www.archaeology-performane.net>>

JEUDI, Henri-Pierre, org. (1995). *Exposer. Exhiber*. Paris: Les Éditions de la Villette.



- SCHECHNER**, Richard (1994). "Ritual and performance". In *Companyon Encyclopedia of Anthropology*. Londres: Routledge, pp. 613-647.
- TEIXEIRA**, João Gabriel, 1998, "Análise dramatúrgica e teoria sociológica". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*,. 13, 37: 89-100.
- ZORZI**, Ludovico (1995). "Cena". In *Enciclopédia Einaudi: Soma/Psique – Corpo* (vol. 32). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda: 383-416.







O DESTINO DO MONUMENTO

Pedro Abreu

Estou farto de construir escadas de abstracção.

Preciso de sinais sensíveis.

Oscar Milosz

Introdução

Lisboa, Março de 2208. Marlene S. é Presidente da Câmara. Está colocada perante um profundo e dramático dilema. Todo aquele dinheiro que sempre faltou a Lisboa, para se modernizar e evoluir, para sanear os bairros de lata e os problemas de trânsito, para alindar as casas degradadas dos bairros históricos e construir parques de estacionamento subterrâneos gratuitos, todo esse dinheiro, e mais ainda se necessário, foi oferecido a Lisboa mediante uma única contrapartida: a venda para demolição e construção de várias torres com apartamentos de luxo ("ou talvez só para integrar o condomínio fechado", alvitavam as personalidades mais brandas) do "complexo de Belém": Mosteiro dos Jerónimos, Igreja de Santa Maria de Belém e Torre de Belém.

Em Lisboa perdurara, pelo menos em algumas partes do seu tecido, uma misteriosa qualidade urbana, feita de uma humanidade e paz incomparáveis. Todas aquelas extensivas demolições e reedificações, de que haviam sido vítimas a maior parte das cidades do hemisfério norte, fruto da arrogante e pretensiosa ideologia modernista, tinham passado ao lado de Lisboa, em virtude, provavelmente, da sua pobreza e não obstante uma ou outra insidiosa penetração. Era inevitável que, mais tarde ou mais cedo, essa qualidade viesse a ser notada e a suscitar cobiça.

Assim fora. Devil Ho, magnata da indústria da Comunicação & Consciências (assim se chamavam então os *mass media*), dera-se conta desse carácter insular de Lisboa e decidira apropriar-se dele: oferecera todo o dinheiro que Marlene S. determinasse (cabia-lhe a ela indicar o montante) pela privatização, sem condições, daquela parte característica da Belém alfacinha.

A Presidente meditou e aconselhou-se demoradamente, suportando a perversa pressão de alguns meios de comunicação social, habilmente manobrados. A opinião pública estremecia em surdina. Por fim, incapaz de se decidir, Marlene resolveu convocar um referendo a nível regional (Portugal era então uma região da Grande Espanha). A pergunta – prosaicamente redigida (o nível cultural daquela



população não se tinha alterado substancialmente) – era esta: "Se lhe oferecessem o dinheiro suficiente para resolver todos os problemas de Lisboa, arrasaria, ou não, ou permitiria que se arrasasse, ou não, o complexo de Belém, vulgo Jerónimos e Torre de Belém?"

Era um problema doloroso para todos. As mentalidades dividiam-se entre as mais pragmáticas – a favor do sim – e as mais poéticas – que preferiam o não. Mas, mesmo para os partidários do sim, a questão não era inteiramente pacífica: como seria o dia-a-dia sem aquelas coisas?! Onde se iria passear ao domingo com a família, jogar futebol com os amigos, ou namorar à noite!? E os pastéis?! – os pastéis teriam forçosamente de mudar de nome.

- *Porquê, pois, não destruir a Torre de Belém e os Jerónimos?*
- *E porquê simplesmente não os encerrar ou privatizar!?! Porquê? Porquê?...*

Não é objectivo deste pequeno texto responder terminantemente a tão importante pergunta – pergunta em que, como já se terá percebido, a Torre de Belém e os Jerónimos surgem por antonomásia de todo e qualquer monumento, digno desse nome. Embora consideremos esta pergunta decisiva, a sua resposta exigiria o contributo e a comprovação de um largo conjunto de disciplinas, o que ultrapassa largamente as nossas competências.

O nosso objectivo é, tão-somente, o de circunscrever, mediante uma série de alegorias, esta questão e apontar-lhe um vértice sintético de resposta – um destino. Esse destino – do qual, reafirmamo-lo, só nos poderemos aproximar, não atingir – é a compreensão do Monumento, como possibilidade privilegiada e, em certo sentido única, de habitar a Memória.

Progrediremos ao longo de quatro estádios sucessivos. O primeiro intitula-se Alegorias do Tempo e será constituído pela apresentação da relação dos indivíduos da sociedade contemporânea com o Tempo. No segundo – Alegorias do Espaço – trataremos de ilustrar como uma relação humana sã com o Tempo requer a arquitectura e como a Memória é o conteúdo determinante do Monumento e de toda a arquitectura que aspira a sê-lo. No terceiro estádio – Alegorias da Memória – procuraremos caracterizar a imprescindibilidade da Memória à vida. E no quarto e último estádio – Alegorias do Monumento – apontaremos para a insubstituível competência da Arquitectura na veiculação efectiva da Memória.

I. Alegorias do Tempo

–*Porquê, então, não destruir a Torre de Belém e os Jerónimos?*
 – *Por causa do coelhinho...*

O Coelho Branco de relógio que Alice persegue para dentro do mundo louco de Carrol – que é o nosso –, o Primeiro-ministro da Rainha de Copas é, para toda a sociedade do nosso tempo, paradigma inultrapassável. Também nós vivemos assim, constantemente apressados e ansiosos, sentindo o tique-taque do relógio verberar a nossa consciência, atrasados para os compromissos com a temível Rainha de Copas – a tirana dos nossos corações. Não sabemos quem ela é ou, por outra, cada um terá a sua. O que sabemos é que ela usa habilmente o tempo como brutal carcereiro e carrasco das nossas pessoas. A alegoria opressiva do tempo é, aliás, recorrente: quando os liliputianos de Swift fazem o elenco do conteúdo dos bolsos de Gulliver descobrem o relógio – objecto para eles desconhecido porque inútil – e, não o conseguindo definir, supõem, a partir do comportamento de Gulliver, que o consultava sempre antes de tomar uma decisão, que seja o seu deus. E o que dizer da clássica imagem do titã Cronos (ou Saturno), tão impressionantemente retratado por Goya devorando os seus filhos – devorando-nos...

– *Mas o que é que nos pode salvar desse Cronos-devorador?*
 – *O espaço, a casa, o monumento...*

II. Alegorias do Espaço

Como não estamos a tratar do Tempo como entidade física é evidente que este cerco de que nos sentimos vítimas é obra das nossas consciências e, portanto, só por elas poderá ser resolvido. Contudo, é também evidente que as circunstâncias exteriores têm um importante papel – diríamos, um papel decisivo – nas impressões emergentes na nossa consciência. Tratar-se-á portanto de caracterizar quais as circunstâncias em que nos sentimos livres desse Cronos-devorador.

Hermann Broch, no seu romance *Os Sonâmbulos* (1928-1931) – romance sintomático do século XX, quer na forma, quer no conteúdo –, faz uma observação perspicaz acerca do antagonismo necessário entre Tempo e Espaço. Ele circula pelas ruas de Viena, muito mal impressionado pela arquitectura recente, discorrendo sobre a prevalência das artes do espaço na veiculação do espírito do tempo e, a certa altura, constata, iluminado:

"[...]a verdade é que, faça o homem o que fizer, tudo o que ele faz tem por fim anular o tempo, suprimi-lo, e a essa supressão se chama espaço[...]" .

Quantos de nós não realizaram já esta experiência (ou lamentaram a sua ausência): passa-se o dia aflito e a correr, auscultando mais o bater insolente do relógio do que o do nosso coração: o trabalho, o trânsito, os transportes... Chega-se a casa e – se ela for ou estiver tranquila – é como se finalmente o tempo fosse meu, parasse. O que é que aconteceu? Abriu-se como que uma brecha no tempo. Na corrente mecânica e mordente do tempo, fez-se um espaço – um espaço no tempo –, um espaço sobre o qual já não grava a "Rainha de Copas", um espaço onde eu posso finalmente ser eu próprio. Um espaço assim, sente-se onde se sente estar em casa.

É também essa a experiência das férias, nas quais finalmente o domínio do tempo é nosso. Mas essa experiência está de novo indissolivelmente ligada a um lugar a que eu posso chamar meu, a um lugar em que me sinto em casa. Quando assim não é, as férias são só uma diversão – uma distração sob o jugo de outra, igualmente malévola e mais insinuante, "Rainha de Copas" – e são portanto insatisfatórias.

Abordada a questão pelo outro lado – pelo lado do Espaço – são vários os autores que identificam na casa – e no templo, como casa de um grupo social – não só um local de abrigo mas, em certa medida, a propagação tangível da alma (no sentido de *anima*: simultaneamente o que dá vida e o que define a identidade).

Habitar (segundo Heidegger) significava originalmente estar em liberdade, preservado, protegido. Este Estar – como ainda no-lo recordam as línguas anglo-saxónicas – coincide com Ser.

Para a generalidade dos povos primitivos (na perspectiva de Eliade) o templo ou local sagrado – e por analogia a casa – determinam a origem e a fonte (quer espacial, quer temporal) do Cosmos: o território e o tempo ordenados em função de mim, único âmbito que posso propriamente habitar.

É a casa (na opinião de Levinas), como insubstituível e co-natural extensão física do íntimo do indivíduo, que fornece o necessário referencial objectivo onde são depositadas e organizadas as experiências da vida e a partir da qual nos lançamos para a apreensão destas.

Os celebrados "Palácios da Memória" de Santo Agostinho, onde se radica o Eu, – a própria terminologia o pressupõe – não têm, portanto, apenas uma existência imaterial na consciência de cada um. Essa memória, que constitui a nossa identidade, requer efectivamente referenciais físicos: lugares, casas, em suma – no sentido profundo do termo, não no vulgar – monumentos. Essa memória – de novo a terminologia o comprova (uma vez que *monumentum* é o gerúndio do verbo latino *moneo*, que significa lembrar) – é a origem, a estrutura, e o conteúdo do Monumento; e é também a sua razão de ser. Porque é do desejo de celebrar e preservar a memória de um determinado acontecimento ou experiência que nasce

o monumento; porque é a partir daquilo que as partes e o todo lembram, que uma determinada arquitectura adquire o valor de monumento; porque o valor do monumento, enquanto tal, decorre da sua eficácia na transmissão dessa memória; e porque a existência do monumento decorre, antes de mais, da necessidade do Homem recordar e se recordar de si mesmo.

– Mas será essa memória mesmo, vivencialmente, necessária...?

– Bem, sem ela não há vida humana, individual ou social!

III. Alegorias da Memória

No primeiro ano do século XX o neurologista Alois Alzheimer deparou pela primeira vez com uma estranha patologia da Memória, que depois ficou conhecida pelo seu nome.

O seu quadro de sintomas é tremendo. O paciente começa por manifestar uma certa tendência para pequenos esquecimentos (falhas da memória de curta duração): o nome da pessoa com quem está a falar, uma ou outra palavra que falta, onde se deixou determinado objecto... Gradualmente a demência evolui para perdas da memória dos referentes espaciais (com desorientação e tendência para se perder mesmo em ambientes familiares), perdas da memória dos referentes temporais (com confusão entre o dia e a noite e perda da noção do tempo), perda das capacidades cognitivas (reconhecimento dos objectos, das pessoas, incapacidade de realizar raciocínios abstractos), perda da capacidade de cuidar de si (lavar-se, alimentar-se), perda da capacidade de comunicar e de se socializar. Os gestos tornam-se desajeitados, as frases incoerentes, a ansiedade e a depressão aumentam tanto mais quanto mais difícil se torna a relação com o meio, a iniciativa diminui. A personalidade é também afectada: os pacientes tendem a tornar-se impulsivos, uma vez que são incapazes de avaliar as consequências dos seus actos. Dão-se reacções de pânico ou de violência; momentos de mutismo, passividade e depressão sucedem-se a momentos de irascibilidade, cólera e hiper-actividade (proporcionada à condição física do paciente). A patologia é irreversível e conduz, nas fases derradeiras, a um estado puramente vegetativo que acaba na morte.

Esta patologia evidencia, de forma notável, a torrente de sintomas consequente às perdas de memória. É notável é também o estranho paralelo que existe entre os sintomas do paciente de Alzheimer e os da massa de indivíduos das sociedades que prescindiram da Memória: atrofia da inteligência, atrofia das capacidades socializantes, exacerbamento bipolar dos comportamentos (violência e passividade), irresponsabilidade, perda de iniciativa e redução da liberdade, perda da consciência de si, suicídio...

Ilustram-no bem três das mais divulgadas ficções futurologistas do século XX: *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley e *1984* de George Orwell.

Estas futurologias são-nos especialmente úteis porquanto o panorama apresentado não é senão a exponenciação dos factores presentes e activos na contemporaneidade do autor (não podia aliás ser de outra forma). Elas são portanto, mais do que previsões, diagnósticos: verdadeiros laboratórios de reprodução *in vitro* do nosso mundo.

O panorama que apresentam não é atraente. São sempre sociedades desumanas – ou pela alienação em que vivem os seus membros, ou pela violência que devem suportar aqueles que têm consciência da alienação a que os querem submeter – e sempre sociedades mais ou menos totalitárias.

Nestas sociedades a comunicação social entre os indivíduos é iludida pelos *media* e as possibilidades de satisfação acontecem sempre como fuga à realidade e a um nível muito básico, quase só de fruição animal: os espectáculos e a violência (*Fahrenheit 451*), o sexo e a droga (*Admirável Mundo Novo*).

Igualmente relevante nestas futurologias é que, quer o diagnóstico destas sociedades, quer a terapia proposta para elas, remete para a Memória. Em *Fahrenheit 451*, a causa é a destruição dos livros e a redenção, a memória viva dos livros. Em *Admirável Mundo Novo*, a causa é a destruição da família e a invenção de sucedâneos dos livros, e a única positividade que emerge é um índio (uma educação tradicional) que cita Shakespeare (que valoriza a poesia). Em *1984*, a causa é a instabilidade do passado, pela contínua re-escrita da História, pelo depauperamento da Língua, pela desvalorização da família; a esperança está no Passado, a que, no início da aventura de libertação, se brinda explicitamente .

Em nenhuma destas ficções a arquitectura é claramente tratada, mas os ambientes por onde circulam as histórias são sempre novos, brutal e absolutamente diferentes e, por isso, incapazes de suportar analogias e de compreender monumentos. Contudo os episódios de tomada de consciência de si, ou de constituição de um espaço e um tempo onde a intimidade dos sujeitos se possa manifestar livremente, acontecem – sintomaticamente – em ambientes tradicionais: um moinho em *Admirável Mundo Novo* e, em *1984*, uma casa antiga num velho centro histórico e a torre de uma igreja.

– São fracas alegorias – dirão – para persuadir do potencial mnemónico da Arquitectura.
– Concedo. Mas outras há, mais fortes, que unem inscindivelmente Memória e Arquitectura.



IV. Alegorias do Monumento

"O Cativo", de Borges, fala-nos de uma criança raptada muito nova pelos índios e por eles educada até à idade adulta. É então levada até aos pais. De nada se recorda: ouve a língua materna, vê os rostos dos pais, sente as carícias da mãe e permanece indiferente. Só diante da casa se lhe despoleta a memória: atravessa-a correndo, como se sempre lá tivesse habitado, reencontra um brinquedo e regressa feliz ao seio da família.

Ainda que possamos descrever da realidade da visão de Borges, dado o seu carácter poético, já não o poderemos fazer tão desinibidamente em relação à análise que Le Goff desenvolve na comparação da eficiência dos processos mnemónicos dos etruscos e dos romanos antigos. Da civilização etrusca – cuja língua permanece ainda hoje indecifrada – sabemos muito pouco. Para a civilização romana, pelo contrário, possuímos um enorme manancial de informação. Le Goff sugere que esta substancial diferença entre vizinhos e contemporâneos decorra da diferente eleição dos instrumentos de preservação da memória. Enquanto os etruscos confiavam a memória social ao depósito mental da classe dirigente, os romanos procuravam registos mais sólidos, tais como epígrafes e monumentos. Após a invasão da Etrúria pelos romanos e a aniquilação da classe dirigente, a memória daquele povo dissolveu-se no período de uma geração, pois não possuía quaisquer referenciais objectivos. Pelo contrário, a memória da civilização romana, ainda hoje a podemos habitar, habitando a imensa quantidade de monumentos que nos quis legar para não ser esquecida.

Tinha razão portanto Ruskin ao sentenciar o privilégio da arquitectura na veiculação da memória:

"Não há senão dois fortes vencedores do esquecimento dos homens, Poesia e Arquitectura; e a última de alguma maneira inclui a primeira, e é mais poderosa na sua realidade"

O acontecimento da Memória, enquanto voltar a si, pressupõe a coisa poética – a experiência estética – na medida em que é específico desta o requerer a presença da intimidade do sujeito. A arquitectura, enquanto conformação do território natural ao Eu, enquanto constituição de Cosmos a partir do Caos, enquanto arte, monumento e morada, é o garante das condições de acolhimento e protecção do ser humano que lhe permitem e o predis põe à fruição da coisa poética. Mediante a condição arquitectónica, mediante o processo poético, dá-se o encontro de si consigo, que é a Memória.



Tinha outra vez razão Ruskin ao identificar, nessa capacidade privilegiada de veicular a memória, a principal vocação da arquitectura:

"A arquitectura deve ser considerada por nós com a máxima seriedade. Nós podemos viver sem ela e orar sem ela, mas não podemos lembrar sem ela."

"É no tornar-se memorial ou monumental que é atingida a verdadeira perfeição nos edifícios civis e domésticos."

É pois assim na arquitectura, enquanto lugar destinado à habitação da memória – da memória histórica, dos factos acontecidos, e da memória antropológica, da essência do ser humano – que nós encontramos as circunstâncias necessárias à defesa da consciência e da existência humanas. (Era já também esse o entendimento de Ruskin, segundo o qual a arquitectura, o monumento, serve para proteger a saúde mental do homem.)

Conclusão

É por tudo isto que não podemos prescindir dos Jerónimos, nem da Torre de Belém, nem de todos os monumentos hoje transformados em Pousadas de Portugal, por exemplo: porque prescindir deles tem por consequência – comprovada, embora de articulações misteriosas – o prescindir da qualidade humana do viver, do ser humano, do Eu, reduzindo-nos a um estado patológico ou animal.

É por tudo isto que nos parece mal só poder dizer, ao sair de algumas pousadas de Portugal, ou de outros monumentos portugueses recentemente "intervencionados", "que bela obra do arquitecto X ou Y", e quase não ter reparado no monumento em si.

Quando no fim do conto de Carrol, a Rainha de Copas grita para Alice o seu tonitruante "Cortem-lhe a cabeça", ela, que entretanto tinha readquirido a sua dimensão normal, pôde responder aos soldados-cartas que se aproximavam ameaçadoramente: "Vocês não me podem fazer mal! Vocês não passam de um monte de cartas!". A Alice tinha razão: as cartas da "Rainha de Copas" não podem fazer-nos mal; elas são só cartas, não têm espessura humana suficiente para nos atingir. O que é pressuposto é que a consciência da sua real dimensão, que lhe possibilitou responder com aquela liberdade, a Alice só a teve porque se recordou da sua morada-monumento. Terá sido isso aliás que lhe permitiu acordar... sair daquele horrível pesadelo, daquele mundo caótico e regressar, finalmente, – a casa.

OS OBJECTOS, ARTIFÍCIOS DA MEMÓRIA

José Duarte Gorjão Jorge

Em torno de mim existem objectos. De um modo geral, posso nomeá-los porque os conheço. Ou seja, reconheço na imagem que deles me chega *objectos familiares*. Pode evidentemente dar-se o caso de não me ser possível identificá-los. Quando isso acontece, quando me encontro perante algo que não consigo classificar espontaneamente, escolho uma de duas maneiras de proceder: ou ignoro essa coisa desconhecida, a cuja presença presumivelmente não darei grande importância, ou procedo à sua observação mais detalhada.

Na maioria das vezes, serei levado a pegar nesses objectos e tentarei descobrir para que servem. Ensaiarei usos; compararei esses objectos com outros que conheço; avaliarei as suas qualidades aparentes – os materiais de que são feitos, a forma das partes que os compõem; e, em muitos casos, tentarei inclusivamente imaginar como é que eles foram fabricados e quem os fabricou.

Por essa razão, e até mesmo nas circunstâncias em que um qualquer *sujeito* reconhece um *objecto*, poderemos considerar que esse sujeito se *projecta* no objecto. Concretamente, como? Orientando-o, avaliando-lhe a substância, dando forma à sua matéria – àquilo que ele tem de físico, de palpável –, apreciando-o como eventual instrumento, isto é, adaptando-o virtualmente aos seus gestos, às suas acções e, portanto, antecipando o seu manuseamento.

Todos já experimentámos usar um qualquer instrumento técnico – um alicate, por exemplo. Como é que procedemos? Antes de agarrarmos o objecto *antevemos* a nossa mão a adaptar-se à sua forma e, logo de seguida, mesmo sem termos pensado nisso, agarramo-lo, imitando essa nossa antevisão. Por vezes, a coisa não funciona de um modo eficaz. Isso quer dizer que: ou aquilo que está à nossa frente não é um alicate, ou não temos competência para usar esse instrumento.

O mesmo se passa com um violino ou com um daqueles sacos para soquear que os pugilistas usam nos seus treinos. Mas, também por essa razão, se os objectos se oferecem sobretudo *ao uso*, é na medida dessa oferta que o sujeito assume o papel de seu *usuário*, adoptando um comportamento técnico que o habilita a "usar" plenamente o objecto. E, deste modo, *sujeito* e *objecto* constituem-se ambos, portanto, *em função um do outro*: uma avioneta não é a mesma coisa para o piloto experimentado ou para o passageiro comum, ainda que ambos a designem pelo mesmo nome. Com efeito, é o facto de existirem aviões que transforma um homem adestrado na pilotagem em "piloto de aviões".

Portanto, eu determino o que um objecto é – não há dúvida alguma acerca disso. Mas, curiosamente, o que um objecto *é para mim* revela também o que eu *sou para ele*. O facto de existirmos ao mesmo tempo, o objecto e eu, tornamos *cúmplices*, por assim dizer. E essa cumplicidade pode assumir diversas formas. Pode estar relacionada com o uso eventual que eu faço do objecto: a visão de um martelo desperta-me espontaneamente a ideia da *função* "martelar". Pode depender da lógica de classificação que eu utilizo para apreciar esse objecto, agrupando-o a ou comparando-o com outros objectos aos quais o assemelho: uma colher dentro de um faqueiro, por exemplo. Pode revelar-se na capacidade da sua presença para me dar uma qualquer informação: se me encontro numa sala sem contacto com o exterior e vejo alguém entrar empunhando um chapéu-de-chuva molhado, concluirei que lá fora, obviamente, está a chover. Ou pode ainda, por esta ordem de ideias, ajudar-me a compreender o *sentido* e a *existência* de determinados dispositivos quando reconheço o objecto *como elemento* desses dispositivos: se, durante a noite numa ruela sombria, me cruzo com um grupo de homens silenciosos e avisto nas mãos de um deles uma arma, não precisarei de ser muito imaginativo para desconfiar que aquele agrupamento não é meramente casual e que os homens não são simples passeantes inocentes...

Mas, e não saindo deste último exemplo, é a minha presença nessa ruela, o meu *estatuto* de eventual proprietário de alguma coisa – pelo menos, de dinheiro – e a minha fragilidade que me tornam uma vítima potencial de assalto e roubo. A arma que eu vi nas mãos do transeunte só se encontra relacionada comigo na medida em que o seu utilizador me reconhece como vítima, como objecto do seu assalto.

Poderemos até dizer que se eu identifico o objecto, ele também me identifica pelo simples facto de *co-existirmos*, de existirmos conjuntamente em determinadas condições. Eu vejo o perigo, mas só o vejo porque para mim aquilo *constitui um perigo*, tal como acontece com a *comida* para o *predador* ou com a *obra de arte* para o *amador das artes*... E, assim, se eu *vejo* o objecto, ele, também, *é visto* por mim. Isto é, se a minha visão determina a sua presença, e por aí ele existe *em função de mim*, o facto de eu o estar a ver de *determinada maneira* caracteriza-me como *vedor* – aquele que vê –, fazendo com que, paradoxalmente, também eu exista, desta maneira, *em função dele*.

O melhor exemplo que se pode dar é o do espectador indiscreto. Enquanto curioso, posso tentar dissimular a minha observação de uma qualquer cena indiscreta, escondendo-me para não revelar a minha presença a outros eventuais observadores. Mas é exactamente essa preocupação – a do secretismo e da não assunção pública da qualidade de observador, acompanhados certamente de

um sentimento de pudor –, é essa preocupação que culpabiliza o espectador: envergonhar-se do que está a fazer, torna, de facto, vergonhoso o acto que ele está a cometer e qualifica desfavoravelmente aquilo de que é testemunha.

Pelas mesmíssimas razões, será a apreciação dos seus apreciadores que confere o estatuto de *obra de arte* a um objecto. O sujeito "identifica" o objecto e essa "identificação" é determinada pela capacidade do sujeito para "gozar" o objecto em determinado modo de ele *existir*, de ele afinal ser reconhecido pelo sujeito.

Isto permite compreender a razão dos mesmos objectos existirem de modo diferente para sujeitos diferentes – e, por vezes até, dos mesmos objectos serem para o *mesmo sujeito coisas diferentes* em ocasiões diferentes.

Assim, tal como uma pessoa não pode *ser tudo* simultaneamente, do mesmo modo, um objecto não pode, de uma só vez, ser tudo o que dele *se pode fazer*, portanto, tudo o que nele se pode ver.

O sujeito *vê*, mas o objecto também *é visto* e *nesta espécie de jogo de ping-pong do sentido* e, eventualmente, só nela é que um e outro ganham identidade, isto é, se tornam alguma coisa para si próprios e para os outros.

Ora, depois de termos adquirido isto, de termos chegado a esta simples conclusão, poderemos passar para o assunto que aqui nos traz: *a memória e os seus artificios*.

Sem artificios, a memória das coisas não sobreviveria. Porquê? Porque memória é fixação e a vida é dinamismo. De facto, não nos é possível conservar durante muito tempo no campo restrito da nossa atenção algo que já não está presente à nossa percepção. Experimentamos as diferenças na constituição da massa estimuladora que tem origem nas mudanças que se operam em tudo o que existe ao nosso redor. As coisas modificam-se perante nós e nós apercebemo-nos dessas modificações, possibilitando às coisas um *modo de existência* diferente daquele que a experiência sensorial da sua presença nos vai impor a cada momento. As coisas modificam-se mas não perdem a sua identidade, isto é: como coisas identificadas elas permanecem na nossa mente e passam portanto a existir *no tempo*.

Assim, o tempo não existiria sem *a possibilidade de memória*, sem a nossa capacidade para, na mudança, reconhecermos a continuidade dos objectos aos quais emprestámos significação numa qualquer esfera da sua interferência na relação do homem com o mundo.

A memória será, pois, essa possibilidade de nos desligarmos do imediato, daquilo que consideramos como sendo *o real* por nós espontaneamente reconhecido. Ela é, de facto, aquilo que vai permitir-nos projectar o conteúdo da nossa consciência para fora da estrita experiência do presente.

Só lembramos o que já não está ante nós, ou por estar noutro sítio ou porque já não é. E a memória torna-se, deste modo, o reservatório de que dispomos individualmente ou colectivamente para reconstituirmos as imagens através das quais, a cada instante, a nossa experiência do mundo ganha sentido.

É evidente que essas imagens não sobrevivem apenas como simples receptores do fenoménico: elas significam algo, também, como formalizações e acabam por adquirir, no plano das significações, o estatuto de *continentes* sempre prontos a transformarem-se em *conteúdos*: a imagem do herói representa um herói concreto, aquele a que ela se refere, significando-o, – mas a *qualidade do exemplar*, que a sua circulação pública lhe emprestará – exactamente porque é *imagem* e narra alguma coisa –, vai contaminá-la com a identidade daquele que ela apenas representava, investindo essa forma precisa – neste caso, a tal imagem do herói – de algumas, senão mesmo de todas, as virtudes do seu representado.

Na sua *expressão limítrofe*, temos a prova deste processo nas imagens dos santos milagreiros.

Em qualquer caso, a nossa condição de produtores e consumidores de imagens faz de nós seus depositários fatais. E para podermos guardar essas imagens temos de recorrer inevitavelmente a diversos artifícios.

O primeiro desses artifícios destina-se a garantir a tradução dessas imagens em algo armazenável, algo que se possa reter e organizar com o máximo de economia de esforço e de eficácia e com a mínima ocupação de espaço. São, aliás, os produtos resultantes dessa tradução aquilo que, neste aspecto, poderemos trocar uns com os outros, tornando esse comércio na base da nossa vida em sociedade. Ora, isto é devido à *possibilidade da linguagem* como *instrumento* e como *competência*.

O segundo desses artifícios tem por objectivo sancionar o sentido que atribuímos aos acontecimentos do presente, mercê daquele *sentido* que se filtra nas memórias de outros que os antecederam: é a *possibilidade da História*, não como forma de análise interpretativa do passado e eventual compreensão da *dinâmica do tempo* mas como narrativa que justifica em absoluto um *estado de coisas* – a situação presente – e que deve ser entendida como um *destino* ou como a etapa de um destino. Esse destino cumpre-se, assim, através de um processo que deu os passos inaugurais exactamente nesses primeiros acontecimentos aos quais reconhecemos, portanto, esse *estatuto inaugural* – ou seja, o mito.

Por último, aquele artifício através do qual todo o *material repertorial* da memória, sendo veiculado sob uma qualquer forma e em qualquer expressão, adquire eficácia ao nível do psiquismo humano, já não no plano das percepções mas, precisamente, para além dele. É o mecanismo que nos autoriza a emprestar à sombra da coisa iluminada as características da própria coisa, isto é, que nos deixa disfrutar de uma *ausência* como se esta fosse uma *presença*, por vezes, até

com maior intensidade ou dramatismo. Por seu intermédio, as formas e as coisas que as suportam autonomizam-se dos contextos nos quais ocorrem fisicamente, por assim dizer. E através dessas formas e dessas coisas torna-se *presente* o que está *ausente*. De resto, isto consegue-se sem sequer tentar enganar o espectador, pois ele consente voluntariamente neste jogo, nesta espécie de ilusão que o não é, ou seja, *a possibilidade de representação*.

Com estes três artificios – a linguagem, o mito e a representação –, de facto, tornamos operativos os *conteúdos da memória*. Aliás, é com estes artificios que fabricamos esses conteúdos por intermédio das nossas criações, quaisquer que estas sejam.

Não saindo do enquadramento epistemológico do nosso tempo, poderemos dizer que o *linguístico*, o *tecnológico*, o *científico* e o *religioso*, definem os contextos específicos de produção desses conteúdos. E é, de resto, a esse título que classificamos os *objectos* (materiais ou formais) que servem de suporte a esses conteúdos e é no reconhecimento deste modo de existência dos objectos que se constitui aquilo a que chamamos *património*.

Assim sendo, todas as *produções culturais* podem ser perspectivadas deste ponto de vista. Desta forma, a implicação dos *artifícios da memória* na compreensão da matéria do património torna-se inevitável – eu diria mesmo: imprescindível. Se não aceitarmos isso ficaremos à mercê de contra-sensos que, aparentemente, não têm resolução e que podem conduzir aos juízos mais escandalosamente arbitrários: desde logo, as dificuldades que surgem na apreciação daquilo que diz respeito à *natureza* dos objectos através dos quais foi veiculado esse património e à *identidade* dos sujeitos que propriamente os constituem como objectos.

Surgem algumas perguntas. Quem determina o quê? Quem é autónomo? Em relação a quê se exerce essa autonomia? Como determinar os critérios a partir dos quais se estabelecem as classificações? Em que momento da sua vida se deve considerar que o objecto ganhou a identidade que agora lhe atribuímos? Como determinar a substância da sua forma?

Depois, surgem as questões de natureza prática que deverão ser respondidas antes de qualquer acção conservativa. Como conservar uma canção ou uma narrativa? Através do seu registo? Mas serão, uma e outra, formas meramente literárias ou meramente musicais? Se são produtos gerados por intermédio de uma linguagem, o primeiro artificio, note-se – não será por aí que teremos alguma possibilidade de entendermos o que elas podem veicular? E se desapareceu quem tinha competência para utilizar essa linguagem?

Ou, ainda, como proceder perante algo que foi já parcialmente destruído, quer por supressão da estrutura física que a suportava, quer pelas alterações que o uso veio impor – uma obra de arquitectura, por exemplo? Estando um edifício num

lugar e tendo esse lugar desaparecido, como conservar o carácter arquitectónico da preservação? Reconstituindo-lhe o contexto através da reestruturação cenográfica da paisagem circundante? Simulando na sua reconstrução o uso de materiais já sem aplicação no presente para evocar um outro tempo, o seu tempo original, assumindo a consciência de um historicismo ao invés, isto é, parализando o edifício num tempo – aquele que nós determinamos como sendo o original – e que fixou um destino, aquele que a nossa consciência histórica seleccionou? A que título? O da recusa da própria História? O de preservar a verdade desse momento inaugural onde a coisa se revelou e onde agora – sabe-se lá, muitas vezes, obedecendo a que motivações –, onde agora podemos finalmente projectar a primeira e última das suas significações? E, lembremo-lo, a vontade de dominar o sentido acaba sempre por deitar mão do mito – o segundo artifício.

Ou, por último, as dificuldades associadas aos métodos pelos quais os objectos são reformados, isto é, readquirem a sua verdadeira forma, sem a posse da qual, aliás, não estaríamos aptos a disfrutá-los como obras. Como é que procedemos à sua reconstituição? Forjando uma espécie de réplica onde as qualidades materiais do objecto, – seja uma pintura ou um garfo, não importa – onde essas qualidades aparentes são reproduzidas iconicamente? O vermelho púrpura que é obtido através de processos químicos modernos pode ser disfrutado como aquela cor antiga que já só existe em representação na mente dos estudiosos do traje antigo? Tomamos a réplica pelo duplo? E isso é legítimo? Mas, não será a obra de arte irreproduzível, já que é o seu modo de produção original, agora impossível de reconstituir, que lhe conferia, em termos estéticos, o seu verdadeiro carácter? E, porque se trata da memória, tomemos nota do facto de ser a representação o seu terceiro artifício.

Em suma, teremos nós consciência do uso que fazemos destes artifícios? Estaremos atentos às consequências da sua aplicação nas acções de defesa daquilo a que chamamos património? E, sobretudo, teremos capacidade, com os instrumentos metodológicos de que dispomos, de evitar equívocos ou mistificações que, pelo contrário, comprometam definitivamente a conservação desse património?

RESSALVANDO AS APARÊNCIAS:

APONTAMENTO SOBRE A MEMÓRIA, A IMAGINAÇÃO E O VALOR

Pedro Janeiro

É verdade que herdamos *coisas*. Herdamos essas coisas de alguém, seu precedente proprietário e/ou seu produtor.

Conservar essas coisas é, de certa maneira, a possibilidade de perpetuar quem no-las deixou, porque as *coisas deixadas* acabam por assumir o lugar daqueles a quem pertenciam. Por exemplo, o relógio do avô supre a falta do avô, pelo menos parcialmente. Ocupando o seu lugar, substitui-se-lhe, parcialmente pelo menos. *Essas coisas* são, por isso, representações. De quem? Daqueles que estão ausentes. Elas funcionam como testemunhas e é através delas que nós elaboramos e argumentamos uma memória dos *outros*. E se são representações – porque *representar* é, de facto, tornar presente aquilo que está ausente –, então, desde este ponto de vista, *essas coisas* ficam no lugar de *outras coisas*.

Terá sido esta noção sintética de "representação" a responsável por, por exemplo, no dia 3 de Março de 2001, em Bamiyan, estátuas de Buda com quinze séculos terem sido dinamitadas? Ou por se ter desmantelado, pedra por pedra, a Bastilha naquela manhã de Verão de 1789?

Suprimem-se as coisas suprimindo aquilo que elas representam. Suprimem-se as coisas suprimindo aquilo que elas significam na tentativa, por vezes, de modificar o passado. Suprime-se e conserva-se. Aparentemente, conservando sustém-se aquilo que as coisas representam, na esperança de que essas mesmas coisas continuem significando.

Se aquilo que se suprime desaparece e, assim, com o seu desaparecimento, finda o itinerário desse objecto no tempo e com ele tudo aquilo a que ele estava vinculado, mesmo, até, aquilo que o originou; então, aquilo que se conserva, por continuar aparentemente sujeito ao tempo e por servir de matéria ao *sensível* e ao *uso*, vai adquirindo outras significações desempenhando sempre outros papéis.

Se assim é, se as coisas que herdamos funcionam como veículos de memórias em segunda mão – como *alibis* usados pela memória –, então, muito provavelmente, a própria noção de "património" decorre da compreensão *daquilo que queremos perpetuar dos outros* – a sua memória, a sua imagem – e não estritamente *daquilo que esses outros pressupostamente nos terão deixado* e que, à falta de melhor termo, chamámos *coisas*.

Mas, o problema reside justamente aqui: é que, *desses outros* só temos notícia através *das coisas* que esses *outros* nos deixaram.

Herdamos aquilo que nos foi deixado. E, se nos foi deixado foi porque alguém no-lo deixou. Mas, curiosamente, é através daquilo que nos foi deixado que, em certa medida, esse *alguém* pode ser aquilo que para nós é. Porque, curiosamente, ficcionamos esse alguém, inventando-lhe ou reinventando-lhe uma história qualquer, onde a *coisa deixada* desempenha um determinado papel. Conseguiremos, assim, atravessando a Sala dos Espelhos em Versailles imaginar a vida da corte de Luís XIV em 1678; ou admirando os mosaicos da Capela de S. João Baptista em S. Roque imaginar a Missa barroca?

De certa maneira, sim. Conseguimos imaginar, conseguimos construir imagens, conseguimos fabular como o cineasta inventa o filme. Todavia, nem a corte de Luís XIV alguma vez foi aquilo que nós hoje somos capazes de imaginar através da Sala dos Espelhos, nem a Missa barroca alguma vez teve os contornos com que hoje a idealizamos através daquela capela.

É verdade que idealizamos e que, no esforço de realizar esse processo, imaginamos, quer dizer, construímos imagens. Na verdade, a memória que temos dos outros através daquilo que eles nos deixaram é, a par e passo, modelada no próprio esforço de racionalização da ideia que nos conduziu à construção de determinada imagem.

Que sabemos acerca da vida em Versailles no século XVII? Que uso davam àqueles espaços? Quem procuravam quando se viam reflectidos naqueles espelhos? Que sabemos acerca da Missa barroca? Que função, genuinamente, político-social desempenhava o culto religioso romano em Portugal no reinado do *magnífico* D. João V? Quem, em absoluto, procuravam ao comungar? Isto é, quem *eram*?

Eventualmente, nada podemos responder com a total convicção de que a resposta é verdadeira. Mas, porquê?

Porque aquilo que respondermos é, desde logo, fruto de uma tentativa de reconstituição do *renconstituível* – seria regressar ao passado e narrar a história *hoje* como se estivéssemos *lá*. Mas, como esse trânsito no tempo nos está vedado, construímos narrativas que, de alguma maneira, colmatam essa impossibilidade. Essas narrativas são imaginadas, substituem-se às ocorrências passadas, e interferem na noção de património, intrometendo-se nos critérios pelos quais se pode hierarquizar as *coisas deixadas*, por *escalas de valor*. E assim, hierarquizando essas coisas segundo critérios de valor, se relativizam essas mesmas coisas, no sentido em que, quando postas em relação se conservam *umas* em detrimento de *outras*.

Portanto, falar de património é não só falar de *memória* e *imaginação* como é, também, falar de *valor*.

O *valor*, em sentido comum, é uma *qualidade das coisas* cuja conformidade em relação a uma norma, ou a sua proximidade em relação a um ideal, tornam essas coisas particularmente dignas de estima. Esta aproximação semântica revela, desde logo, o entendimento que, de uma maneira geral, fazemos de "valor", ao mesmo tempo que estabelece o início de um enquadramento possível onde possamos reflectir com mais segurança.

É frequente considerarmos que *as coisas*, elas próprias, são possuidoras de qualidades, ou seja, que, por isso, existe um valor que lhes é intrínseco. E, como consequência deste pressuposto, é, também, comum considerar que existe um valor que é independente *daqueles que as percebem* fazendo uma apologia, digamos, da exterioridade das coisas, alicerçando-a na suposta *aparência* desses objectos.

Mas, no caso de isto que acabamos de dizer ser assim, que valor(es) (são) esse(s)?

Reconhecemos a existência das coisas e, nessa medida, referimo-nos a elas, tecemos considerações diversas, criticamo-las, caracterizamo-las, organizamo-las por categorias e tipos, hierarquizamo-las segundo escalas de *qualidade*, *valor* e, portanto, de *importância*. Mas, todas as coisas, e também aquelas que consideramos patrimoniais, só aparentemente nos são exteriores. Se somos nós que nos referimos a elas, as criticamos, as caracterizamos, as organizamos, as hierarquizamos, e se elas são submissas à nossa subjectividade, então como podem elas ser-nos exteriores?

Se somos nós que percebemos as coisas, elas só encontram a sua possibilidade de existência *em nós* (e nós *nelas* – colocaremos enquanto hipótese). As coisas mostram-se através de juízos, e fora da percepção não há consciência alguma do mundo dos objectos. Deste ponto de vista, os objectos não são nada senão *projeções subjectivas*, e só aparentemente nos são alheios – no sentido em que se encontram *fora de nós*. Aparentemente, fora do nosso corpo.

Admitir tudo isto, será admitir também que os objectos nada são *em si próprios* nem *para si próprios*: o que significa, obrigatoriamente, que os objectos não valem *por si próprios*, quer dizer, que não possuem um valor que lhes seja próprio.

Resta apurar que valor têm os objectos, já que eles, por serem desprovidos de consciência, nada valem. Devemos procurar a resposta junto de quem lhes atribui valor – o sujeito.

O objecto é apenas uma ocorrência formal à qual o sujeito atribui o valor que quer depositar nesse objecto. E é nestes termos, e só nestes termos, que hierarquizamos os objectos segundo escalas de valor – de importância –, encenando um mundo de objectos.

Se, por outro lado, a meditação sobre o património deve recair, sobretudo, sobre *aquilo que queremos perpetuar dos outros* – a sua memória, a sua imagem – e não estritamente sobre *aquilo que esses outros nos deixaram*, então, e se for de facto assim, que queremos nós, afinal, perpetuar dos outros? Ou, mais difícil ainda, quem são *os outros*?

Conservamos aquilo que consideramos importante. Conservamos as glórias da Arquitectura, das Artes-Plásticas, das Engenharias, das Ciências. Conservamos Auschwitz para não repetir os erros, guardamos os manuscritos de Einstein para que não nos esqueçamos das suas teorias nem de Hiroshima que gostávamos de saber esquecer. Em suma, tentamos rodear-nos de objectos singulares com os quais tentamos, cheios de esperança, cartografar o passado.

Existem coisas que, por ser veiculadas por um suporte físico são facilmente conservadas, mas existem outras que, por não fazerem recurso a um suporte, digamos abreviadamente, *material*, tornam a sua conservação mais difícil. É o caso, por exemplo, dos contos, dos ditos, das anedotas, das adivinhas, das músicas, das cantigas, do teatro, das danças, dos jogos, dos gestos, *formas de costume*, em suma – formas de adaptação do *sujeito ao meio* e que coincidem ordenadamente. Estas formas de adaptação dependem do homem já que foram por ele inventadas. Sendo o homem o seu transporte e sendo o ser humano finito, mortos os homens, desaparecido ficará esse património.

Conservar estas formas (*intangíveis*) de adaptação originais (no sentido em que surgem originariamente ou espontaneamente como adaptação) será conservar quem lhes possibilita a existência, ou seja, *quem* conta os contos, *quem* diz os ditos, *quem* interroga as adivinhas, *quem* toca as músicas, *quem* canta as cantigas, *quem* interpreta as peças, *quem* dança as danças, *quem* joga os jogos, *quem* repercute os gestos. Ora, se estas formas de adaptação surgem enquanto conjunto ordenado formado entre (e/ou pelo) o *sujeito* e o *meio*, então, para que elas continuem existindo haverá que conservar o meio e, portanto, o sujeito. Mas, com que critérios e com que sentido?

Do mesmo modo que a *fala* actualiza a *língua* ou, por outras palavras, do mesmo modo que ao utilizarmos determinada língua a actualizamos, assim, desse mesmo modo, as formas de adaptação ao meio se vão actualizando pelo uso, conforme as condições daquilo que esse meio impuser e conforme aquilo que o sujeito dele extrair como informação pertinente com a qual organiza o *seu mundo*. Conservando o meio – congelando-o –, na tentativa de cristalizar essas formas intangíveis, será, nestes termos, tornar artificial o processo de articulação sujeito/meio, correndo o risco de se perpetuarem formas desprovidas de conteúdo porque ausentes de sentido. Isto, por um lado e no que concerne às formas intangíveis.

Por outro lado, interessa também, se não sobretudo, reflectir acerca das pessoas que fazem acontecer a intangibilidade dessas formas. É obvio que qualquer meditação acerca do património intangível acaba, cedo ou tarde, por recair nas pessoas que o veiculam ou que, de alguma maneira, tornam possível a sua existência.

Da cosmologia e da linguagem gráfica dos índios Wajápi do Amapá (candidatura brasileira ao título internacional *Proclamação das Obras-Primas do Património Oral e Intangível da Humanidade* – UNESCO/2002), à tradição oral galaico-portuguesa de entre Galiza e Minho (candidatura galega e portuguesa ao título internacional *Proclamação das Obras-Primas do Património Oral e Intangível da Humanidade* – UNESCO/2005), existe pelo menos um ponto em comum. Ambas, são candidaturas propostas à UNESCO pelos governos dos países que as propõem. Ambas, surgem, certamente, como consequência do interesse dos governos pela cultura dos seus países e pelo reconhecimento que estes mesmo governos, certamente, fazem da vulnerabilidade deste género de património enquanto, todos sabemos, caminhamos a passos largos para uma cultura internacional *standardizada*, promovida não só pela modernização socioeconómica como também por um alucinante desenvolvimento das técnicas de transporte e de informação, onde o consumo conspícuo do imediato e do momentâneo torna todas as formas de tempo e de espaço universalmente equivalentes. Por coincidência, ou talvez não, também essa *cultura de massas*, essa *modernização sócio-económica*, e esses *desenvolvimentos tecnológicos* – que acabam por ser os responsáveis pela eminente extinção do património intangível – são amplamente patrocinados pelos governos dos estados, pelo menos, pelos de ideologia ocidental.

Todos tivemos ocasião de assistir a uma certa ocidentalização do mundo, onde as declarações de guerra dos países árabes ao ocidente são proferidas na língua inglesa, onde, aparentemente, os palácios sauditas oscilam entre uma estética Napoleão III e outra gótica flamejante, onde os índios Wajápi do Amapá usam tocados de penas coloridas, calções de *nylon*, relógio de pulso e sandálias de *cautchuc* vulcanizado industrialmente, enfim, vemos hoje florescer aquilo que se semeou em França em 1789. É justamente desse mundo, dia-a-dia mais ocidentalizado, que surge uma espécie de aparente reacção ao estado das coisas e que impele a uma espécie de nostalgia pelas coisas que se podem perder.

Mas, como vimos, se conservamos as *coisas* na esperança de não perder a memória dos *outros*, se a memória que temos dos *outros* é construída por nós sobre as mais diversas formas que sabemos terem sido *deles*, se dessa nossa elaboração acerca dos *outros que nunca conhecemos* resulta uma determinada imagem que veicula determinada narrativa, então, em todo este processo, apenas

representamos. E representamos, quer dizer, tornamos presente o que está ausente, porque é essa a relação que aprendemos a manter com o mundo, com *os outros* e até connosco mesmos.

A representação possibilita, de alguma forma, inventar e reinventar a história *dos outros* e a *nossa* própria história através deles. Sendo *nossa* ou *dos outros* a história é a mesma porque *uma* e *outra* são representadas por nós no momento presente, de tal modo que a própria memória, teremos de concordar, disso não passa; não vai além desse instante onde o tempo pode e não pode deixar de ser inventado, aparentemente pelo menos.

O PATRIMÓNIO É UM ROUBO INTANGÍVEL¹

Manuel João Ramos

If a Man commit Pyracy upon the Subjects of any Prince, or Republick (though in Amity with us), and brings the Goods into England, and sells them in a Market Overt the same shall bind, and the Owners are for ever excluded.

An Abstract of the Civil Law and Statute Law now in Force, in Relation to Piracy
(Johnson, 1998: 594)

La propriété est le vol.
(Proudhon, 1840: 3)

No romance *The Third Policeman*, o escritor Flann O'Brien conta a história de uma vila irlandesa onde os polícias, influenciados pelas ideias pouco convencionais de um enigmático sábio chamado De Selby, procediam ao roubo regular das bicicletas pertencentes aos cidadãos locais que escondiam no interior da esquadra, numa tentativa desesperada de manter a ordem pública e o equilíbrio atómico do universo. A razão deste estranho procedimento era a seguinte: segundo De Selby, dois corpos em contacto alterariam a sua estrutura interna quando sujeitos a fortes vibrações, levando à ocorrência constante de transferências de átomos entre eles – podendo mesmo acontecer que um pudesse ver a transformar-se no outro, e vice-versa, caso a acção vibratória se prolongasse excessivamente no tempo. Dado que o uso da bicicleta era comum na região e que o pavimento das estradas era muito irregular, os polícias recorriam ao expediente da subtracção temporária de bicicletas para restabelecer o equilíbrio nuclear dos cidadãos, e assim evitar embaraçantes situações de confusão de identidades (entre a bicicleta e o seu proprietário) em caso de detenção por delito criminal.

Esta sátira é uma variação sobre o tema dos soldados e cavalos do rei tropeçando constantemente sobre os seus próprios passos, quando, no livro de Lewis Carroll *Alice through the Looking-Glass*, acorrem a ajudar o Humpty-Dumpty, essa extraordinária metáfora do equilíbrio frágil do significado das palavras (Deleuze, 1969: 89). Num e noutra caso, encontramos-nos perante figuras de representantes dos poderes instituídos ansiando por repor uma ilusiva ordem classificatória estática

¹ Uma versão abreviada deste texto, que foi inicialmente apresentado no Seminário de Investigação do NEANT-ISCTE e posteriormente na Palestra *O Papel dos Museus na Preservação do Património Imaterial – Modos de Agir e Sentir*, em 2004, na Fábrica da Pólvora, em Barcarena. Foi publicado nos *Cadernos do Museu da Pólvora Negra*, nº 3, 2006, com o título "A propósito das conceptualizações dicotomizadoras do património".

perante o fluxo contínuo da dialéctica do sentido e do não-sentido, mesmo que para tal sejam obrigados, por absurdo, a roubar quem devem proteger; tropeçando continuamente nos seus próprios passos.

Nas próximas páginas será questão a depredação intelectual, o roubo intra- ou inter-cultural de ideias, de conhecimentos, de imagens, de métodos, sejam eles colectivos ou individuais; da medicina ayurvédica, da pervinca rósea, da estavudina, do P2P, de Thomas Jefferson e do *Ecce Homo*.

Ladrão que rouba ladrão

A depredação é, com a apropriação e a violentação, uma característica fundamental e universal da actividade social agressora do ser humano. Por isso é curioso notar que, à excepção do campo restrito da antropologia jurídica, o interesse dos antropólogos por estas temáticas tem sido inexpressivo. Uma antropologia que fosse menos influenciada pela herança utopista de Jean-Jacques Rousseau e mais aberta às formulações do seu contemporâneo e crítico Alphonse-Donatien, o Marquês de Sade, teria podido, porventura, aperfeiçoar os seus instrumentos analíticos no sentido de uma busca de conhecimento do lugar da agressão entre os fundamentos da vida cultural das populações humanas (Ramos, 1989: 659-71).²

Roubar, tomar posse e violentar não serão aqui entendidos simplesmente como condenáveis abusos dos princípios da reciprocidade, harmonia e paz social, mas na sua qualidade formal de contrários categoriais: a estes inalienavelmente associados. E, como evidencia a prosa obsidiante do Marquês de Sade, não é possível aceder a uma compreensão crítica – liberta de hipocrisia e de estultícia – da natureza do Homem em sociedade sem pretender suplantar os afunilados parâmetros de posturas normativas e dicotomizadoras (Hénaff, 1978: 75-77 e 113-114, Ramos, 1989).

Este texto propõe ao leitor uma breve reflexão, não sistemática, sobre algumas das consequências presentes de um roubo praticado há mais de 2000 anos, em Atenas: o roubo simbólico da luz, na caverna da alegoria do mesmo nome, reportada na

² Claude Lévi-Strauss, o último dos utopistas [ou dos "heterotopistas", para utilizar uma expressão de Michel Foucault (Foucault, 1984)], via Rousseau como o fundador das ciências humanas. Fosse Lévi-Strauss mais atento à crítica que Sade faz ao seu contemporâneo e teria eventualmente podido inscrever na sua teoria da reciprocidade, que tomava como vector essencial das estruturas cognitivas e sociais da humanidade, chaves intelectuais que permitissem a criação de fórmulas analíticas mais auto-críticas, e por essa via mais libertas dos constrangimentos ideológicos e dos paradoxos do discurso utopista (ou "heterotopista") que suporta a ciência antropológica (Lévi-Strauss, 1958: 69-70; 1967: 61 seq.; ver Gomes da Silva, 2003: 34 seq.).

secção final da *República*, o texto maior do pai do utopismo ocidental, Platão³. O argumento aqui apresentado propõe-se associar a consagração milenar de uma lógica dicotómica (tendente a conceber as categorias associadas de espírito e matéria como expressando contradição em vez de contrariedade⁴) à dificuldade de suplantar os paradoxos que derivam da atribuição de valor jurídico e patrimonial à propriedade intelectual, ou imaterial, colectiva.

A discussão recente, entre a comunidade antropológica, dos chamados direitos de propriedade intelectual colectiva de determinadas populações face ao patenteamento por grandes corporações industriais dos chamados conhecimentos etno-botânicos e etno-zoológicos, supõe a reavaliação do estatuto do investigador perante os poderes públicos e essas populações. Trata-se de procurar reconhecer, com certo incómodo, que as perspectivas, métodos e léxico da tradição antropológica que reificaram identidades culturais "exóticas" têm sido apropriados (ou depredados) por ONGs, organismos internacionais e representantes dessas populações, no contexto de uma politização aguda dos processos de privatização de conhecimentos culturais. Algo que acontece, ironicamente, numa altura em que muitos antropólogos procuram questionar a validade heurística das fronteiras étnicas e das identidades culturais (Appadurai, 1996; Barth, 2000; Niezen, 2004; Rata e Openshaw, 2006).⁵

³ A fórmula dualista platónica que estabelece uma intransitabilidade estrita entre as sombras do mundo ctónico (o mundo material) e a luminosidade celeste (o mundo ideal) teve uma influência perene na metaforização espacial que enforma a discursividade filosófica e teológica cristã ocidental (Doniger O'Flaherty, 1984: 39-40; Lovejoy, 1967: 25 seq.). Ora, que este modelo não é universal, nem sequer comum a todo o pensamento cristão, evidenciam-no bem os exemplos do texto apócrifo do *Proto-Evangelho de Santiago*, produzido em contexto israelita (e denotando clara influência do imaginário místico iraniano), no qual Jesus nasce no interior de uma caverna na montanha (§ 47-51, Hennecke, 1974: 374), e da morfologia simbólica das igrejas etíopes, em que o *Tabot*, uma representação da Arca da Aliança, se encontra encerrado no interior do *mäqdäs*, um tambor de configurações ctónicas, inacessível aos fiéis e onde a luz solar nunca penetra.

⁴ No vocabulário herdado do aristotelismo, termos contraditórios são expressos por atributos opositivos (contraditórios, correlativos e privativos); termos contrários, sendo também oponíveis, partilham propriedades comuns que os tornam passíveis de inversão, transformação e ambiguiização (Ramos, 2005a: 90-1).

⁵ À semelhança do que tem acontecido noutras contextos continentais, onde este debate tem assumido formas politicamente militantes, marcado pelo envolvimento das associações profissionais de antropólogos com associações e *fora* cívicos de "povos (ou nações) indígenas", bem como do Fórum Mundial dos Povos Indígenas sobre a Biodiversidade, na Europa, as discussões têm sido promovidas no âmbito da Associação Europeia de Antropologia Social (EASA) e da Associação de Antropólogos Sociais do Reino Unido e da Commonwealth (ASA). No entanto, os esforços de politização corporativa têm sido obstaculizados pelo cepticismo da maioria dos seus membros. No Congresso da EASA em Barcelona, em 1996, uma mesa-redonda sobre este assunto (ver Strathern, Carneiro da Cunha, Descola, Afonso e Harvey, 1998), precedeu a votação de uma Declaração defendendo os direitos de propriedade intelectual colectiva. Não tendo sido desfeitas as dúvidas sobre a possibilidade de os

Não está aqui em causa questionar a bondade e altruísmo que tem movido as consciências daqueles que legitimamente trocam a neutralidade analítica por posturas mais militantes na defesa dos direitos jurídicos de tais populações, na tentativa de conservação do seu património cultural e na denúncia de práticas predatórias da indústria farmacêutica ou biotecnológica.⁶ Mas, simplesmente, constatar que tal postura é, em última análise, paradoxal: a atitude protectora dos direitos intelectuais colectivos de culturas autóctones e autónomas, implicitamente motivada por uma intenção de ajudar a sobrevivência e a conservação dessas culturas, conduz à privatização desses direitos (pelo estabelecimento do princípio da propriedade intelectual), à construção de caricaturas semanticamente empobrecidas dessas culturas, e à desarticulação dos sistemas ontológicos que as fundam, constituindo-se assim como parte integrante das dinâmicas de colonização mental do processo de mundialização político-económico (ver Strathern, 1996; Kirsh, 2001).

Ao etnógrafo é-lhe pedido, neste contexto, que evite infringir tais direitos, nomeadamente obedecendo ao polémico instrumento pseudo-deontológico do "consentimento informado" – que pretende que o agente "predador" alerte os seus informantes, previamente à recolha de conhecimentos sensíveis, de que toda e qualquer coisa que diga pode ser usada contra os seus direitos de exclusividade ontológica (Rimmer, 2003: 14-5). Esta curiosa aplicação dos chamados *Miranda Rights* ao âmbito da recolha de informações etnográficas revela que, sob uma capa de excelentes intenções, o investigador samaritano se constitui inevitavelmente como agente colonizador das mentes daqueles que ele crê poder preservar da expropriação "pós-colonial", ou mesmo coveiro das particularidades culturais dos povos. Teoricamente, é irrelevante a utilização que outros façam dos conhecimentos que alguém herda dos seus antepassados – a menos que alguém lhe sugira que pode ter alguma coisa a ganhar por isso. Tais conhecimentos tradicionais encontram-se, digamos, em domínio público. Não consta, por outro lado, que

gregos reclamarem direitos de propriedade sobre a lógica silogística, e de os irlandeses patentarem os *Irish Pubs*, a Declaração não conseguiu ser aprovada (ver, no entanto, Strathern e Hirsch, 2001). Na reunião de 2002, em Copenhaga, o assunto voltou a ser abordado, rejeitando-se a eventualidade de a EASA impôr restrições deontológicas aos seus membros no respeitante à recolha de informações etnográficas sob "consentimento esclarecido". Na preparação do Congresso da ASA em Londres, em 2000 (*Participating in Development: Approaches to Indigenous*), alguns participantes americanos propuseram iniciar os trabalhos com uma oração colectiva em louvor da "Mãe Terra" e vários europeus reagiram propondo ironicamente surgir vestidos com "as suas" roupas tradicionais, incluindo casacos de *tweed* e fatos *bondage*. O assunto foi abandonado.

⁶ Sangeeta Kamat nota que o fracasso da ONU no estabelecimento de mecanismos eficazes de protecção dos direitos de propriedade intelectual colectiva coincide com o sucesso de outras instituições internacionais na abertura ao mercado global de áreas e populações que a ONU pretende proteger (Kamat, 2001: 37-8).

as associações das nações índias, imbuídas do que a antropóloga neo-zelandesa Elizabeth Rata identifica como ideologias neo-tribalistas, tornadas milionárias graças à exploração de casinos nas reservas federais, paguem quaisquer direitos de propriedade intelectual pela aquisição de conhecimentos e instrumentos financeiros desenvolvidos pela tradição da cultura capitalista WASP⁷ (Rata e Openshaw, 2006; Schröder, 2003).

Só se pode supor que os direitos culturais tradicionais são legítimos, e que a sua exclusividade não é limitada no tempo, ao contrário do que acontece com as patentes industriais e dos direitos de autor, se considerarmos estáticas (isto é, suspensas no tempo) e não criativas as sociedades que os produzem. O antropólogo, a ONG, ou o departamento estatal que defende a disponibilização às comunidades catalogadas como culturalmente e etnicamente autónomas de conhecimentos de carácter jurídico e político, impõe-lhes inadvertidamente os modelos mentais sistematizadores de tais conhecimentos, que provêm do património cultural dos estados-nação e da comunidade internacional em que elas estão inseridas. Os modelos mentais impostos, que assentam no princípio da distinção entre propriedade intelectual e materialidade (e portanto passíveis de protecção autoral pelos sistemas legais nacionais e internacionais), vêm inevitavelmente roubar lugar aos modelos mentais que consubstanciam os conhecimentos específicos de tais comunidades.

Assim sendo, este tipo de interferência e mediação resulta afinal na reivindicação de uma posição de autoridade por parte do antropólogo. Este paradoxo foi particularmente bem caracterizado por Raymond Aron, ao descrever, a propósito do livro *La Pensée Sauvage*, de Claude Lévi-Strauss, que este, ao sublinhar que o mundo "civilizado" partilhava com o "selvagem" as mesmas estruturas lógico-cognitivas, fazia equivaler os dois tipos de sociedade num sistema discursivo em que o próprio autor surgia como o único "civilizado" – isto é, o único capaz de compreender, no mesmo passo, um e outro tipo de sociedade (Aron, 1970: 944).⁸

A problemática dos direitos culturais de propriedade intelectual reflecte-se actualmente em várias áreas da investigação antropológica. No entanto, não tem motivado reflexão crítica a evidência da inadequação formal entre a definição deste direito, por um lado, e de direitos autorais e de patenteamento industrial, por outro, que se exprime no facto de aqueles só poderem começar a ser reclamáveis quando estes terminam: um saber ou prática são habitualmente considerados tradicionais

⁷ O acrónimo de *White Anglo-Saxonic Protestant*.

⁸ Claude Lévi-Strauss, na sua dupla qualidade de académico e de ideólogo reformador e utopista (ver Pavel, 1988:57; Lévi-Strauss, 1973: 41-2), foi um influente consultor científico da UNESCO. A sua visão dicotomizadora favoreceu o enquadramento dos instrumentos de protecção jurídica do "património imaterial" por parte deste organismo internacional (Ramos, 2004: 51-3).

desde que tenham mais de cinquenta anos, uma patente é válida durante vinte anos após a data de licenciamento⁹ e os direitos de autor estendem-se até setenta anos após a morte do produtor.¹⁰ O corolário desta desadequação é que um tipo de direito promulga a cópia (seja, a conservação e reprodução de ideias, conhecimentos e práticas) e o outro pretende promover a inovação original – artística, científica e tecnológica (ver Brown, 2003: 47-52; Shiva, 1996: 11).

Segundo a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI), os direitos de propriedade intelectual distinguem-se em duas classes para efeitos de patenteamento legal:¹¹ os direitos de propriedade industrial, que se referem a invenções e descobertas com aplicação industrial, e os direitos de autor, destinados a prevenir a cópia de produções literárias, musicais, videográficas, etc. Os termos através dos quais a OMPI propõe fundamentar a criação e uso de patentes merecem ser aqui reportados:

"As patentes incentivam os indivíduos ao oferecer-lhes reconhecimento pela sua *criatividade* e compensação material pelas suas invenções comerciáveis. Estes incentivos encorajam a *inovação*, a qual assegura que a qualidade da vida humana é continuamente melhorada" (itálicos meus).¹²

Neste breve trecho se resume todo um programa civilizacional. O enunciado deveria merecer a maior das suspeitas como base para defender a propriedade intelectual colectiva de povos em relação a cuja cultura o antropólogo sempre tendeu (por atenção à sobrevivência do seu objecto de estudo e, conseqüentemente, por razões de manutenção da sua própria função profissional) a exprimir impulsos conservacionistas. Sendo certo que, como também especifica a OMPI, as invenções patenteadas se imiscuem em todos os aspectos da vida humana¹³, deveria surgir como óbvio o carácter invasivo do molde ideológico que elas

⁹ O *Acordo sobre os Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual relacionados com o Comércio* (ADPIC ou TRIPs), celebrado em 2001, estabeleceu a harmonização internacional dos sistemas nacionais de patenteamento.

¹⁰ A standardização internacional ocorrida durante os anos noventa do século passado, por iniciativa da Organização Mundial da Propriedade Intelectual, estendeu a exclusividade dos direitos autorais de obras disponibilizadas publicamente (e regulamentou as excepções do chamado *fair use*) a períodos que vão dos cinquenta aos cem anos, desde o momento da morte do autor, ou durante um período mais limitado no caso de criações empresariais (variando este período consoante o tipo de obra – literária, musical, fílmica, tipográfica).

¹¹ Ou seja, de protecção legal, durante um período temporal limitado, da propriedade de uma ideia, invenção, produto, solução, método ou procedimento considerado "inovador".

¹² *WIPO Intellectual Property Handbook: Policy, Law and Use* (WIPO Publication No.489-E): <http://www.wipo.int/about-ip/en/iprm/index.html>

¹³ "Desde a iluminação eléctrica (patentes detidas por Edison e Swan) e do plástico (patente detida por Baekeland), às canetas esferográficas (patentes detidas por Biro) e microprocessadores (patentes detidas pela Intel, por exemplo)", informa o site da Organização Mundial da Propriedade Intelectual.

veiculam, mesmo quando se destinam a valorizar a não-inovação. Incentivar a criatividade individual através de compensação financeira, encorajar a inovação (em particular, tecnológica) para melhorar "continuamente" a qualidade da vida humana, são preceitos de um tipo particular de ideologia utopista que deriva de um molde intelectual greco-cristão e que, ao universalizar-se, afronta inúmeros outros sistemas de pensamento cultural. O utopismo só os aceita enquanto ilhas isoladas de alteridade exótica, cujos habitantes são tomados por "guardiões da Natureza".¹⁴

Inevitavelmente, dada a universalização do modelo, os defensores dos direitos de propriedade intelectual colectiva acabam por recorrer aos instrumentos jurídicos afinados para legitimar os ataques a esses direitos, procedimento que, ao multiplicar as tensões e contendas legais, solidifica ainda mais esse mesmo modelo.¹⁵

Exemplo 1

Em 1955, Suman Das e Hari Har Cohly, dois investigadores de origem indiana do Mississippi Medical Center, obtiveram a patente federal norte-americana nº 5.401-504 para uso do açafrão da Índia (lat. *curcuma longa*) como medicamento para tratamento de feridas. Ao ter conhecimento do processo de licenciamento, o Conselho Indiano de Investigação Científica e Industrial (CSIR) requereu a sua revogação, argumentando que o açafrão da Índia era utilizado na medicina tradicional ayurvédica, há milhares de anos, como agente anti-infeccioso e que, portanto, o seu uso médico não era uma invenção recente e, conseqüentemente, patenteável pelos dois investigadores em questão. Perante as provas carreadas para o processo pelo CSIR (incluindo textos sânscritos e artigos do *Journal of the Indian Medical Association*), o organismo recorrido, o *US Patent and Trademark Office* (US PTO), cancelou a emissão da patente (Arewa, 2006: 172). Os investigadores recorreram da decisão e o processo judicial veio a arrastar-se durante décadas até que finalmente, em 1997, o US PTO revogou completamente a decisão inicial de atribuição da patente, aceitando a existência de uma *prior art* (traduzível por "uso

¹⁴ Nota Sangeeta Kamat que "Tribal people are accorded a special place within this discourse as custodians of rapidly disappearing biodiversity, and as reservoirs of knowledge for the expert sciences (...). Thus, the interests of powerful institutions in the preservation of nature and in the exploration of its secrets have brought them in close conjunction with tribals struggling to resist the onslaught of extractive capital upon their livelihood base. Here "technocapital" (Escobar, 1997) has allied itself with the discourse of conservation and protection rather than with that of extraction and exploitation." (Kamat, 2001: 38).

¹⁵ Sobre os efeitos preversos da reclamação política dos chamados direitos de propriedade cultural, por parte de representantes (legítimos ou não) de "povos indígenas", ver Rata e Openshaw, 2006; Schröder, 2003; Brown, 2003; Greene, 2004.

prévio" ou "prática corrente"), codificado no *Patent Act* de 1790, autorado por Thomas Jefferson, que estabeleceu, pela primeira vez na história, o Princípio da Propriedade Intelectual aplicável a invenções e descobertas com fins comerciais.¹⁶

Exemplo 2

Em 1992, a W.R. Grace, uma empresa multinacional de origem norte-americana, requereu a patente de um pesticida composto por uma outra planta utilizada pela medicina ayurvédica, o *nim* indiano (lat. *azadirachta indica*). Ao contrário do que aconteceu com o açafraão da Índia, o US PTO não reverteu a decisão de atribuição da patente, dado que o § 102 da cláusula 35 do *US Code* de 1952 (que expande a revisão de 1836 do *Patent Act*, ch. 357, 5 Stat. 117) estabelece uma limitação geográfica à aplicação da *prior art*, excluindo a possibilidade de invocar conhecimento ou uso público estrangeiro como prova em decisões de patenteamento nos E.U.A., caso esse conhecimento e/ou esse uso não tenham sido patenteados ou publicados de modo a ser conhecidos no território norte-americano pelo menos um ano antes (ver Bagley, 2003: 680-8). Ao contrário da decisão da *Organização Europeia de Patentes*, que reconheceu o uso tradicional prévio do *nim* indiano como pesticida natural (Arewa, 2006: 171), e apesar de um recente reacendimento da polémica, provocado por uma petição de 100.000 cidadãos indianos e de 225 grupos agrícolas, comerciais e científicos de 45 países, o US PTO tem recusado revogar a patente da W.R. Grace. Posição baseada no facto de, por um lado, a fórmula do pesticida melhorar as capacidades naturais da árvore, e de, por outro, não ter sido apresentada documentação escrita existente nos EUA, que comprovasse o uso tradicional da planta na Índia (ao contrário do que aconteceu com o açafraão).

Casos como os acima descritos constituem a matéria-prima de um número crescente de publicações e polemizações sobre a problemática da "bio-pirataria", termo pejorativo que os activistas e *watchdogs* de diversos países aplicam às actividades designadas pelo termo mais neutro de "bio-prospecção", preferentemente usado pelos defensores das aplicações industriais de produtos de origem natural com propriedades farmacológicas, cujo conhecimento deriva do património cultural específico de vários grupos populacionais que a metaforização antropológicamente correcta apelida de "tradicionais", "indígenas", "autóctones", etc.

¹⁶ O *Estatuto de Ana* de 1709, promulgado pela rainha britânica do mesmo nome (*Copyright Act 1709 8 Anne c.19; being an Act for the Encouragement of Learning, by vesting the Copies of Printed Books in the Authors or purchasers of such Copies, during the Times therein mentioned*) é, por sua vez, a primeira lei de protecção de direitos de autor, para limitar a exclusividade de publicação por parte de editores/impressores.

Estas actividades de "bio-prospecção" promovidas por grandes corporações industriais em várias regiões do mundo, contam frequentes vezes com a colaboração de antropólogos especializados em estudos de etno-botânica, sendo os casos mais conhecidos os que se reportam ao patenteamento de plantas de carácter medicinal pela indústria farmacêutica. A Amazónia e Madagáscar são dois territórios de eleição para este tipo de actividades, devido às suas características excepcionais de preservação de organismos endógenos. Compreende-se assim que as polémicas internacionais em torno da pervinca rósea (lat. *vinca rosae*), uma herbácea perene nativa da ilha de Madagáscar, tenham contribuído para que ela se tornasse num objecto icónico para os movimentos de defesa dos direitos civis dos povos indígenas e da bio-diversidade, à semelhança do açafraão da Índia, do *nim* indiano, do feijão enola mexicano e do cacto Hoodia da Namíbia (ver Brown, 2003).

Exemplo 3

Se os argumentos aduzidos pela W.R. Grace quanto às propriedades distintas do seu pesticida por relação ao *nim* eram já considerados substanciais pelo US PTO e pelo Tribunal Federal dos EUA, o caso da pervinca rósea (lat. *vinca rosea*) evidencia ainda melhor as dificuldades legais que os oponentes da indústria farmacêutica confrontam para sustentar que a "bio-prospecção" é equivalente a "bio-pirataria" (Brown, 2003: 137-8). O conhecimento das características medicinais da planta é atestado há muito, mas o seu uso não se limitou à ilha de Madagáscar. Devido às propriedades anti-sépticas e anti-hemorrágicas das suas folhas, era já utilizada como emplastro e desinfectante bucal no Brasil em 1910. Nas Caraíbas, era usada como cura de úlceras de proveniência diabética, e nas Filipinas (sob o nome de *chichirica*) e na África do Sul (como *covinca*) era comercializada como agente oral hipoglicémico em tratamentos anti-diabéticos. A reputação da planta como agente hipoglicémico levou a que, nos anos 1950, investigadores de dois grandes laboratórios, começassem a estudar as suas propriedades fitoquímicas (o Collip Laboratories – University of Western Ontario, e o Lilly Research Laboratories da Eli Lilly and Co., Indianapolis), trabalhando independentemente, e sem contacto entre si.

Nenhum dos grupos conseguiu consubstanciar o agente da actividade hipoglicémica da planta, mas ambos conseguiram identificar a partir dela um conjunto de alcalóides eficazes no tratamento da leucemia (Johnson, Armstrong, Gorman e Burnett, 1963). A Eli Lilly veio posteriormente a produzir um poderoso inibidor mitótico alcalóide, conhecido como *vindocristine*, muito usado em tratamentos de quimioterapia, aprovado pela US Food and Drug Administration em 1963, sob o nome comercial de Oncovin. Ainda que a pervinca rósea fosse

nativa de Madagáscar, era tradicionalmente usada nas medicinas populares de diversos países tropicais, identificando-se usos diferenciados das suas propriedades alcalóides, anti-sépticas e anti-hemorragicas. No entanto, apenas graças à investigação laboratorial foi possível isolar os agentes que permitiram elaborar tratamentos anti-cancerígenos específicos. Esta circunstância embaraça naturalmente os activistas, ansiosos por evidenciar o carácter linear e indesmentível dos termos da sua argumentação refutativa.

Ainda assim, foi em parte graças à da sua oposição à "bio-prospecção" que vieram a ser criados instrumentos legais de Direito Internacional vinculando as grandes corporações farmacêuticas e que previnem minimamente o abuso dos direitos de populações de outro modo incapazes de se defenderem por via judicial ou política. Actualmente, e à excepção do que acontece com os chamados *cultivares* (variantes, transgénicas ou não, de selecções de organismos cultivados), as legislações de patenteamento não permitem registos de seres vivos. Aplicam-se à propriedade intelectual da descoberta de componentes biológicos isolados e purificados, e à invenção de aplicações comerciais desses componentes.

Com a entrada em vigor da *Convenção Internacional da Diversidade Biológica*, em 1992, os estados-membros da ONU, após ratificação nacional, aceitam formalmente compensar os países de onde os recursos biológicos são provenientes (mas não necessária e directamente as comunidades locais), de forma a levar os "bio-prospectores" a obter saberes tradicionais sob a condição de "consentimento informado" e a partilhar os benefícios da actividade industrial resultante com os estados dos países "bio-prospectados". Mas não havendo ainda acordo internacional no âmbito da Organização Mundial de Comércio, a Convenção da ONU não é, na prática, aplicável na extensão que os grupos de pressão ambientalistas e indigenistas pretendem.

Por sua vez, o *Acordo sobre os Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual relacionados com o Comércio* (ADPIC ou TRIPs)¹⁷, vem favorecer novas coligações de interesses entre organismos internacionais, interesses industriais, ONGs e políticos "indígenas", para a gestão "sustentável" dos interesses de prospecção. Situação que tem agora levado a novas tensões, nas quais tradições depredadoras

¹⁷ O ADPIC, aprovado em 1994, no final do Uruguay Round, 94, tem sido fortemente criticado por legitimar internacionalmente as actividades de bio-prospecção e limitar responsabilidades na área da saúde pública, cultura local e ambiente. A chamada Declaração de Doha pretendeu clarificá-lo em 2001, mas apenas no referente às limitações da propriedade intelectual face a emergências de saúde pública (tendo em atenção o já referido caso da SIDA). Com o colapso da mais recente reunião do Doha Round, em Julho de 2008, ficaram ainda por aprovar emendas destinadas a limitar a bio-prospecção e a proteger as demarcações regionais nativas de certos produtos, de forma a compatibilizar a APDIC com a CNUDB ou Declaração do Rio de Janeiro, de 1992.

tradicionais (como a caça clandestina, as queimadas, etc.) são combatidas, por vezes violentamente, em nome da conservação ambiental (Brown, 2003; Kamat, 2001; Hebert e Healey, s.d).

Ao Google o que é de César

Tal como acontece com os casos descritos acima, existem hoje diversas outras áreas em que as tensões entre indivíduos, comunidades locais, Estados nacionais e organizações internacionais evidenciam fortes incompatibilidades lógicas, jurídicas e agenciais, no que respeita à posse, roubo e violação de direitos de propriedade intelectual. Em causa estão amiúde conflitos em torno da possibilidade ou efectividade da deprecação da posse de ideias e actos de criação – ou seja, de infracção, reapreciação e extrapolação do sentido e dos limites do que é considerado direito de propriedade intelectual. Os exemplos são múltiplos e preenchem os noticiários, suscitam acções policiais e processos jurídicos, apelam a reformulações legislativas e produzem constantemente novas actividades e novas tensões, seja a nível nacional ou internacional.

Exemplo 4

Em particular, a expansão internacional das redes de comunicação de informação digital – a *internet* – veio facilitar a multiplicação de actividades de partilha de dados, que têm vindo a causar reacções crescentemente mais hostis, mas também reconversões drásticas, da parte de indústrias que produzem lucro por via da retenção da exclusividade, ou da partilha limitada, de direitos de propriedade intelectual, em particular nas áreas do entretenimento e do desenvolvimento tecnológico.¹⁸ Esta expansão, coincidente com o fim da chamada Guerra Fria, alterou profundamente as práticas de usufruto gratuito, de piratagem, mesmo de espionagem, e motivou uma explosão sem precedentes na história das relações internacionais de actividades

¹⁸ O caso porventura mais emblemático é do Napster, que após ter popularizado a partilha gratuita de ficheiros MP3 foi encerrado temporariamente em 2001, durante uma batalha jurídica dupla lançada, por um lado, pela banda Metallica e outros músicos e, por outro, por um grupo de grandes empresas discográficas, por desrespeito dos direitos de distribuição das obras musicais e reclamando sofrer perdas substanciais de lucros da venda de Cds devido àquele gestor do serviço de partilha P2P. O Napster reabriu dois dias depois mas acabou por declarar falência em 2002. Posteriormente, o rótulo foi adquirido pelo grupo proprietário da revista para adultos *Private*, que relançou o serviço, agora como fornecedor legal concorrente do serviço iTunes lançado pela MacIntosh, cujo *hardware* associado, o *iPod*, contribuiu para alterar profundamente o modo como a música digital é hoje usufruída.

de perfil legal ambíguo ou questionável entre comunidades deslocalizadas, face às quais os Estados nacionais ou as organismos supranacionais têm extrema dificuldade em exercer qualquer tipo de controlo repressivo.

Se o contrabando tradicional de produtos como o tabaco, as drogas, o vestuário, etc., pode ser com certa facilidade circunscrito, legal e ideologicamente, como actividade criminal atribuível a indivíduos ou grupos classificados como "marginais" e "desviantes", já os fenómenos sociais de partilha de informação digital entre utilizadores – o *peer-to-peer* ("de parceiro a parceiro")¹⁹ – têm uma natureza e proveniência radicalmente diferentes. Nestes casos os mecanismos estatais de controlo não são accionados em toda a sua latitude porque envolveriam imposição de sanção judicial a indivíduos cuja aceitabilidade social tende a não ser de outros modos questionada, e porque envolvem camadas muito expressivas da população. Também são claramente limitados pela natureza extra-nacional destas actividades de partilha; em última análise, parte integrante dos serviços pagos a fornecedores nacionais de acesso de "protocolos de rede"²⁰ à *internet*. Estes sistemas de partilha, inicialmente limitados à transferência de ficheiros MP3, estendem-se actualmente às versões digitais de filmes, livros, bem como a programas informáticos de todo o tipo, fomentando redes clandestinas, imaginadas como um universo social paralelo e negativo da *internet*: a *darknet*.

Sendo uma actividade ilegal generalizada, tem sofrido mutações importantes devido ao alargamento da chamada "largura de banda" disponibilizada pelos operadores, ao aumento do número e da capacidade dos ficheiros partilhados, e ao desenvolvimento dos mecanismos de fiscalização policial e de sanção judicial da actividade. O uso de serviços P2P como o Napster ou o Kazaa, que transmitiam ficheiros digitais completos, foi progressivamente substituído pelos gestores de *bit torrents*, como o Emule, o Limewire ou o Azureus, em que a co-responsabilidade pela distribuição e colheita de dados é mais difusa – e por isso mais difícil de controlar e sancionar, já que a informação é transmitida em pequenas parcelas e não em ficheiros completos. Estes serviços recorrem a programas instalados nos computadores pessoais, permitindo o acesso indesejado ao seu conteúdo, e dada a natureza da partilha comunitária, podem resultar em transferências lentas. A identificação dos ficheiros disponíveis é feita por gestores com nomes que apelam a uma idealização da pirataria e do satanismo, como o The Piratebay ou o Demonoid. Mais recentemente, surgiram novos instrumentos de desresponsabilização partilhada de *uploads* e *downloads* como

¹⁹ Imagens JPEG, PING ou TIFF, músicas em formato MP3, WMA ou Ogg, filmes em formato MPEG, AVI, RealAudio, etc., livros em formato PDF, DJVu ou MSReader, etc.

²⁰ O IP, ou "protocolo [de endereço] da *internet*", é a identificação numérica ou endereço lógico atribuído a um computador conectado a uma rede de comunicação digital.

o *rapidshare*, o *megaupload*, o *depositfile* ou o *easysshare*. No novo sistema, estes serviços de armazenamento temporário de ficheiros alegam desconhecer por princípio o conteúdo dos dados ali colocados por privados e só apagam ficheiros perante queixas dos autores e empresas que considerem lesados os seus direitos de propriedade intelectual. Por sua vez, os *blogs*, fóruns e *sites* que apontam para os endereços dos ficheiros não se responsabilizam pelos descarregamentos, e os motores de busca, como o Shareminer e outros, não fazem mais que disponibilizar informação circulante na *internet*. Como a responsabilidade acaba por recair sobre os utilizadores, a tendência futura dos governos e das entidades supranacionais, como a União Europeia, será de controlar as transferências bloqueando a estes o acesso à *internet*.

Graças às receitas da publicidade *online*, este novo fenómeno de partilha internacional de dados digitais tem permitido, por um lado, a obtenção de lucros por parte de uma miríade de indivíduos que, solitariamente ou em pequenas parcerias, alimentam *sites* e *blogs* vocacionados para a partilha de ficheiros, e por outro lado, a constituição de empresas de grande rentabilidade, localizadas habitualmente em países onde os mecanismos de controlo legal, policial e judicial das actividades infractoras de direitos intelectuais são relativamente inexpressivos. Assim, a China, a Rússia e vários países da América Latina albergam muitos dos *sites* mais utilizados por redes de P2P, ainda que curiosamente os servidores²¹ se encontrem mais frequentemente nos EUA e na Alemanha. Esta é uma situação paradoxal, em que a busca de rendimentos de grandes corporações dedicadas à "facilitação de acesso à informação", e também à promoção publicitária *online* de empresas americanas como a Google, a Yahoo ou a MSN, corrói a rentabilidade da indústria discográfica, filmográfica e editorial desse mesmo país.

Poder-se-ia qualificar este fenómeno internacional como uma manifestação incorpórea e anónima dos interesses das sociedades contra os estados, a pretexto da qual se digladiam interesses comerciais e industriais concorrentes. Mas se a problemática em questão é, à superfície, relativa à natureza dos direitos de propriedade intelectual, o facto é que ela se reporta mais essencialmente à definição epistemológica dos limites materiais e imateriais, ideais e concretos, recíprocos de um ser ou objecto (Moglen, 1999; Tavani, 2005: 187 seq.).

Esses limites têm vindo a ser muito testados – e contestados social, política e judicialmente – com a extensão dos direitos de propriedade intelectual, e portanto o alargamento da restrição de direitos de uso e a proibição de cópia, a algoritmos²²,

²¹ Grandes estruturas de armazenamento e transferência de dados digitais, ligadas a redes de comunicação por via de cablagem ou emissão de rádio por satélite.

²² Ao abrigo do qual companhias negociando na *internet* pretendem licenciar os seus métodos (dois exemplos polémicos são o Priceline, de uma agência holandesa de venda de bilhetes *online*, e o One

sequências numéricas e métodos empresariais cujos patentesamentos têm crescido em simultâneo com a expansão mundial das tecnologias de comunicação informática (Moglen, 1999). O caso conhecido como *Bilski-Warsaw* é talvez o que poderá ter consequências mais sérias para toda a coesão filosófica do sistema de patenteamento instaurado pelo *Patent Act*. Bernard Bilski, proprietário da firma WeatherWise, requereu em 1997 o patenteamento de um método de gestão de fundos financeiros de risco (*hedge funds*) relacionados com a compra de produtos agrícolas perante o impacto de modificações meteorológicas. Tratava-se simplesmente de estabelecer que um grossista, no momento em que procede à venda de um produto a um determinado preço fixo, fará simultaneamente um conjunto de transacções a um fundo de investimento a um preço diferente.

O US PTO rejeitou a atribuição da licença alegando que este método não prevê ou requer uma aplicação física ou digital específica, sendo portanto um mero "método mental", uma ideia puramente abstracta, e logo não patenteável (Seidenberg, 2007: 11). A firma apelou da decisão, recorrendo para o Tribunal Federal em Washington, onde o processo ainda corre, alegando que o método não elimina a possibilidade de venha a surgir futuramente uma aplicação material que o "corporize". Este tipo de casos, assim como o licenciamento de sequências genéticas por laboratórios de biotecnologia (o registo do genoma de seres vivos, incluindo o da espécie humana), e os mecanismos de definição do perfil pessoal de quem acede à *internet* através dos principais motores de busca²³, suscitam fortes preocupações e receios de activistas cívicos um pouco por todo o mundo, indiferença da maior parte das populações, e atitudes dúbias dos poderes executivos e legislativos nacionais.

Esta passividade contrasta com o activismo participativo que tem rodeado, sobretudo em África, o conflito entre interesses comerciais dos grandes laboratórios farmacêuticos e imperativos da acção humanitária, a propósito da sua renitência em libertar as patentes de medicamentos utilizados na terapêutica da SIDA para fazer face às características epidémicas da doença naquele continente. Na sequência

Click Shopping, da livraria *online* Amazon).

²³ A definição dos perfis pessoais é feito com base no registo cumulativo das suas buscas, comunicações e troca de informações de todo o tipo através daquele motor de busca, complementado com o acesso da empresa à informação privativa guardada nas suas caixas de correio electrónico e nos seus computadores. Actualmente, estas empresas têm, alegadamente, restringido a aplicação destes conhecimentos à chamada publicidade direccionada (seleccionando o tipo de anúncios publicitários aos gostos evidenciados pelos utentes). Mas é previsível que o acesso informativo dos registos pessoais dos utentes venha a ter outras aplicações, nomeadamente na previsão de riscos financeiros e de saúde (em particular, no estabelecimento da credibilidade bancária dos internautas, da sua elegibilidade como tomadores de seguros, do seu acesso a cuidados privados de saúde, e mesmo aceitabilidade no mercado de trabalho (ver Schwartz e Cooper, 2007; Röhle, 2007; "Inside the Googleplex" e "Who's afraid of Google?", *The Economist*, 30/08/07).

de fortes pressões internacionais, algumas das licenças vieram a ser finalmente disponibilizadas e laboratórios como a Aspen Pharmacare, da África do Sul, iniciaram a sintetização e produção de compostos como o Aspen-Virudine, um medicamento genérico cujo ingrediente activo é a estavudina.²⁴

A propósito deste diferendo, o economista Daniel Cohen publicou em 2001 um artigo, surgido no diário francês *Le Monde*, onde se insurgia contra a insensibilidade da indústria farmacêutica. O título sintetizava o argumento apresentado: "*la propriété intellectuelle est le vol*", e evocava o famoso texto de Pierre-Joseph Proudhon. Cohen propunha a revisão das legislações nacionais e internacionais que estabelecem monopólios de uso comercial patenteado de invenções de aplicação industrial, sempre que estas limitassem a intervenção humanitária (Cohen, 2001). Mas, ao questionar desta forma o princípio da protecção do direito ao enriquecimento por via do patenteamento de ideias inovadoras, podemos perguntar-nos porquê restringir o deslicenciamento a situações que põem em causa valores humanitários, ou até limitá-lo às patentes industriais, e não estabelecer, pura e simplesmente, o domínio público automático de todas as criações intelectuais originais, abolindo todos e quaisquer direitos de autor.

Como se percebe do conjunto de alegações, contra-alegações, recursos e decisões judiciais do caso *Bilski-Warsaw*, uma patente – como um direito de autor – só é atribuível enquanto nela o burocrata ou o magistrado encontrarem um grão que seja de materialidade (isto é, de aplicação física ou digital). Supor que uma ideia puramente abstracta pudesse ser apropriável seria o equivalente, para um espírito cristão, a negar a existência de Deus destruindo a fronteira última, entre o Divino e o humano, ou, para um adepto do platonismo, projectar as sombras da caverna para o exterior luminoso das ideias puras. Dito por outras palavras, seria uma meta-iconoclastia.

Ao estabelecer o *Patent Act* em 1790, estava em causa para o legislador americano garantir a possibilidade de lucro material com base na defesa do valor do património intelectual, numa sociedade em que o eixo central da ideologia identitária da nação era (é?) o brilho do ouro.²⁵ O *Patent Act* precede em alguns anos a célebre asserção

²⁴ A estavudina é a principal substância activa de medicamentos pertencentes à classe dos ITRN (inibidores de transcriptase reversa não-nucleosídeos), medicamentos anti-retrovirais utilizados na terapia anti-infecciosa de doentes atingidos pelo vírus da imunodeficiência humana (VIH), o vírus responsável pela síndrome de imunodeficiência adquirida (SIDA).

²⁵ Ver, sobre o assunto, o breve ensaio de Edgar Allan Poe, "The Philosophy of Furniture", publicado no *Burton's Gentleman's Magazine*, em Maio de 1840, pp. 243-245. Correlatadamente, note-se que tem sido sobretudo no contexto do discurso libertário de matriz individualista e capitalista anglo-saxónico que a oposição histórica de ideólogos anarquistas aos direitos de propriedade intelectual se tem evidenciado (Benjamin Tucker, Lysander Spooner, e, mais recentemente, Murray Rothbard e David D. Friedman).

de Pierre Joseph Proudhon, "a propriedade é um roubo". Se hoje a norma legal na quase totalidade das nações vai no sentido de considerar inaceitável a proposta comunalista de Proudhon (abolição do direito de propriedade fundiário, em favor do direito de ocupação e uso), é curioso notar que todas elas, de um modo ou de outro, se debatem desconfortavelmente com a herança filosófica e civilizacional associada ao *Patent Act* e ao direito natural à propriedade, de Locke, sobretudo desde o advento da *internet* (Scanlan, 2005: 93-5; Tavani, 2005: 187:93).

A verdade é que, por antitéticas que se nos afigurem, as fórmulas de Jefferson e de Proudhon se esclarecem e complementam mutuamente; dito de forma caricatural: não se pode instituir nocionalmente a propriedade de um património sem conceber simultaneamente o seu roubo, nem, inversamente, um roubo sem propriedade. As duas teses dependem ambas do mesmo princípio dicotómico fundador das ideologias ocidentais concordantes com a doutrina cristã pós-calcedónica (Lovejoy, 1964). Assim, as facetas imateriais e materiais da propriedade patrimonial, não sendo mutuamente abstraíveis, nem por isso se podem confundir (não pode haver luz na caverna).

Uma mão cheia de coisa nenhuma

Durante a segunda metade do século XX o processo histórico de institucionalização internacional dos mecanismos de protecção e de conservação do património cultural, teve nas *Convenções* da UNESCO para a *Protecção do Património Cultural* (1972) e para a *Protecção do Património Imaterial* (2003) dois importantes marcos; não apenas em termos legislativos mas também políticos e conceptuais. Neste sentido, tem sido evidente a disseminação recente, de novas expressões terminológicas e de novas preocupações heurísticas, e mesmo a expansão de programas específicos de estudo e de acção, em resultado do acolhimento internacional da noção de "património cultural imaterial". Importa avaliar os contornos semânticos do conceito genérico de património para, no que respeita ao seu enriquecimento semântico, compreender eventuais alterações recentes aos seus limites epistemológicos, e, claro, também os seus usos inscritos em políticas de índole patrimonializadora.

De certa forma, as propostas que levaram à aprovação, pela Assembleia Geral da UNESCO, da *Convenção Internacional sobre o Património Intangível*, em Outubro de 2003, nasceram da progressiva incomodidade que as lacunas evidentes contidas no texto da *Convenção Internacional sobre o Património Cultural e Natural*, de 1972 vieram a causar. Direccionada sobretudo para a defesa do património arquitectónico, urbanístico e paisagístico, esta primeira *Convenção*, instituiu, por

omissão, uma clivagem intransponível, tanto semântica como juridicamente, entre "património material" – a única então passível de protecção, nos termos do texto – e "património imaterial".

Tal como o *Programa de Preservação das Obras-Primas do Património Intangível da Humanidade*, impulsionado no final dos anos 90, também o espírito da *Convenção* aprovada em 2003 pretende vir complementar e corrigir a visão redutora de 1972, e alargar o campo de intervenção do direito internacional sobre a "propriedade cultural" – em particular, através da adopção da expressão mais abrangente de "património cultural" (Romanello, 2005). Na verdade, porque esta primeira *Convenção* não foi ela própria objecto de reformulação, o texto de 2003 não pode fazer mais que cristalizar o mal-entendido inicial. Aspecto interessante é ainda o facto de terem sido os países não-europeus que, nas discussões de peritos e de políticos que precederam a redacção e aprovação do texto final da *Convenção*, defenderam mais acerrimamente uma versão "dura" da defesa do "património intangível".

Os observadores tendem a concordar que a *Convenção* de 2003 resultou de um compromisso minimalista entre posições que se extremaram entre o "Ocidente" e o "resto", para retomar uma fórmula infeliz em voga entre os sociólogos dos anos 70 e 80. Mesmo assim, os representantes dos países do norte da Europa, os únicos que não votaram a favor (8 contra 130), abstiveram-se em vez de votarem contra o texto submetido à aprovação numa Assembleia que viu, curiosamente, regressar ao seio da organização os Estados Unidos da América. Note-se que a *Declaração de Chicago sobre o Património Cultural*, prévia ao abandono dos EUA, pode ser considerado um primeiro passo político e jurídico no sentido da protecção internacional do "património intangível" e da "propriedade cultural".

Na redacção combinada dos textos das duas *Convenções Internacionais* (1972 e 2003) ficou implicitamente consagrada uma visão dicotómica do património. Omitindo a primeira o conceito de "património imaterial" ou "intangível" e não se referindo a segunda ao conceito de "património tangível", senão numa única consideração introdutória: "Considerando a profunda interdependência que existe entre o património cultural imaterial e o *património material* cultural e natural...".

Para entendermos a razão de ser desta formulação antitética por defeito, necessitamos equacioná-la com a influência discursiva e filosófica cristã europeia na elaboração do horizonte discursivo da *Convenção* de 1972, bem como o peso de uma tradição intelectual assente no que Arthur Lovejoy designou, no seu importante (e hoje quase esquecido) *The Great Chain of Being*, o frutificar milenar de uma má ideia: o dualismo platónico, assente na distinção entre esta-mundaneidade e outra-mundaneidade, em que a produção intelectual no contexto cristão europeu se definiu historicamente na confluência entre a tradição monoteísta

de matriz judaica com o dualismo categorial grego (Lovejoy, 1964: 24 seq.). Dito de outro modo, a distinção entre os dois tipos de património deriva directamente do princípio da separação inultrapassável entre a luz exterior do mundo das ideias, e a sombra que domina o interior da caverna.

Pouco importa, neste contexto, que os valores de realidade e aparência se tenham, com o sucesso das ideologias materialistas desde o século XIX, invertido na sua relação com a oposição entre tangibilidade e intangibilidade. Em termos de longa duração, há que sublinhar a constância do princípio dicotómico do platonismo, e o seu duradouro impacto sobre as mentes ocidentais. O princípio da protecção do património imaterial ou intangível não nega, antes complementa, o princípio do patenteamento, e confirma a marca civilizacional greco-cristã: o saber "indígena" não é conceptual e abstracto, é – nos termos do modelo lévi-straussiano – concreto, e são a tradição das suas expressões materiais que a Convenção de 2003 pretende "proteger" (ou antes, ossificar; Ramos, 2004: 55-7).

Devemos então considerar como um acto de absolutismo etnocêntrico partir do molde dualista, que radicaliza a dicotomização entre categorias contrárias como "matéria" vs. "espírito" ou "concreto" vs. "abstracto", para universalizar através do direito internacional e da política patrimonial o princípio da preservação do património cultural – sobretudo quando partimos de conceitos cuja etimologia nos remete para o contexto civilizacional greco-latino (*patrimonium; ousia-substantia; eikon-imago; spiritum-materia*)? É tentador pensar que sim.

Naturalmente que a criação de mecanismos legais no domínio do património se prende directamente com ideologias conservacionistas. A patrimonialização de espaços, objectos e ideias culturais é, antes de mais, uma intenção política, e um instrumento de submissão às entidades estatais (porque, não o esqueçamos, são estas e não as comunidades locais que estipulam o valor jurídico de um bem patrimonial). Não devemos também esquecer que a preservação cultural tem uma história complexa e ambígua no contexto europeu.

Baseando-se numa leitura das teses do filósofo alemão Theodor Adorno, o ensaísta Miguel Tamen escreve, no seu livro *Friends of Interpretable Objects* (Tamen, 2001), que o espírito da preservação e a intenção iconoclasta surgem no Ocidente como fórmulas complementares e mutuamente indissociáveis. O autor aborda a problemática do nascimento do Museu – não a partir das *Kunstammerer* e dos gabinetes de curiosidades – mas do destino que a colecção real do Louvre sofreu com a Revolução francesa: a valorização da obra de arte, como distinta do emblema e símbolo do poder, permitiu salvar objectos sujeitos à ira iconoclasta – mas essa preservação veio impor a morte do sentido (intangível) intencionado do objecto (material).

Copiar com carinho²⁶

O género de questões referido acima tem nos planaltos do norte da Etiópia reflexos interessantes, que merecem ser brevemente referidos. O cristianismo etíope, de fé ortodoxa, é estritamente miofisita (de *mia physis*, "união de substâncias") e historicamente marcado pelo cisma calcedónico, que ditou no séc. V o isolamento de algumas Igrejas orientais face a Bizâncio e Roma, entre as quais Igreja Copta egípcia, sob cuja regra doutrinária a Igreja etíope se estabeleceu. Até ao séc. XVII, pelo menos, época em que uma missão de padres jesuítas ibéricos se envolveu fortemente na vida política e religiosa do reino abissínio, a cristandade etíope não se confrontou com polémicas iconoclastas, definindo com visível autonomia as consequências filosóficas das relações entre categorias de visibilidade e de invisibilidade, e entre as de materialidade e de espiritualidade. Hoje, depois de uma história atribulada pontuada por algum favorecimento real da seita "semi-duofisita" do *quebat* ("uncionistas" – para quem a natureza divina de Cristo advém da unção que constitui o Seu baptismo; Haile: 1990: ix, xi-xii), a ortodoxia etíope é dominada pela escola "ultra-ortodoxa" do *tāwāhēdo beta kristian* ("unionistas" ou miofisitas).

Não se trata aqui de sistematizar neste contexto o peso relativo que a semântica e a sintaxe das línguas etíopes, de molde semita (como também o copta), poderão ter tido no favorecimento de certas fórmulas ontológicas, teológicas e categoriais claramente diversas daquelas que vemos surgir em contextos linguísticos e civilizacionais greco-latinos. Mas valerá a pena lembrar dois exemplos interconectados desta especificidade: refiro-me às noções de *babrëy* e *akal*, ambas provenientes do gúeze, língua litúrgica, de onde derivam as línguas amárica e tigrínia. Noções que são habitualmente traduzidas para as línguas europeias por "pessoa" e "natureza", respectivamente (sobre esta e as ocorrências seguintes em língua amárica, ver: Cohen, 1936; Leslau, 1976).

O resumo da doutrina cristológica aprovada no concílio de Calcedónia (451) é o seguinte: "Cristo é Deus perfeito e homem perfeito, consubstancial com o Pai na sua divindade e conosco na sua humanidade; dado a conhecer em duas naturezas sem confusão, divisão ou separação". As duas naturezas (*ousia*) são unidas numa pessoa (*prosopon – persona*) e numa entidade ou substância (*hypostasis – substantia*).

²⁶ "Copiei com carinho", afirmou em 2003 a bióloga e periodista Clara Pinto Correia ao semanário *Expresso*, justificando ter plagiado quase completamente o artigo de opinião "Leaving the Castle", do colunista David Remnick, publicado na revista *The New Yorker*, em 6/01/03. Fê-lo num texto intitulado "O castelo", publicado a 30/01/03 na sua coluna de opinião semanal da revista *Visão*, quinze dias depois de ter criticado, na mesma coluna, os seus alunos da Universidade de Lisboa por plagiarem trabalhos recorrendo a *sites* de partilha de dados, na *internet*.

As Igrejas não-calcedónicas (síria, arménia, copta e etíope) não terão sido permeáveis ao neo-platonismo grego (Chadwick, 1988: 203-4). Concorrentemente, na Etiópia certas estruturas conceptuais, e mesmo pronominais, do gueeze (assim como do amárico, e da maior parte das línguas semitas) usadas para descrever a identidade cristológica não sugerem dualidade ou pluralidade na singularidade, mas sim a ideia de "colectividade", "reciprocidade" e "consustancialidade" – ou "unidade compósita" (*myaphysis*) (Benveniste, 1966: 233-5; Fontinoy, 1969).

De facto, se em gueeze, e por maioria de razão em amárico, é possível afirmar *hulät akal, and bahrëy*, a questão parece grandemente artificial: *hulät akal* é aparentemente traduzível por "duas pessoa", e não *akalat*, "pessoas"; *and bahrëy* seria "uma natureza". Mas *akal* pode ser usado como um sinónimo de *bahrëy*: pode significar "pessoa" mas também "corpo", "membro", "substância", "hipóstase", "natureza" e "volume". Por seu lado, o conceito de *bahrëy* significa "substância", mas também "hipóstase", "elemento" e "qualidade", "natureza", "essência" ou "pérola". Tem geralmente o sentido de "perene", "imorredouro". Diz-se *bahrëyä mäläkot* para designar "natureza divina" e *bahrëyä sëga* para designar "natureza humana" – ou "carnal". Nos conceitos correlativos de *bahrëy* e *akal* inscreve-se a ideia de colectividade na unidade, sem necessidade de implicar distinção dual – ou tripartida, no caso das menções à Trindade.

Vários outros termos da língua amárica (seja de uso litúrgico e doutrinal ou não) insistem, aliás, em ideias que são difíceis de exprimir nas línguas latinas: *yanfässawi bahrëy* quer dizer "natureza espiritual" e também "natureza corporal"; *manfäss* pode – com algum custo – ser traduzido por "espírito" (daí *zanafs*, "espiritual" e *nafäss*, "alma", "sopro" e "vento"). Mas a raiz da palavra indica também – curiosamente – "pessoa" ou "coisa viva" (ligada a *nafsat*: "pessoas", "genitais", "coisas vivas"). Importa ainda referir que o ensino religioso ortodoxo etíope – nas escolas de *kënë* – desenvolve precisamente o estudo dos significados duplos das palavras, a busca da expressão de algo e do seu contrário. *Semna worq* ("cera e ouro") é uma forma poética onde estes jogos são particularmente intrincados. É uma poesia que se baseia no seguinte princípio: tal como é indicado numa estrofe, o sentido de certas palavras (a "cera") contém em si a chave de um outro sentido oculto; este, mal é identificado, permite reinterpretar todo o poema (chegar a ver o "ouro"). Este jogo de formação de significados pode traduzir-se por "poesia e metáfora".

Lembra Hans Belting que, antes da era da pintura como arte laicizada, a iconografia sacra cristã ocidental era marcada na sua relação com o referente divino por uma dupla característica: a "semelhança" (gr. *eikon*) do ícone face à pessoa divina ou santa retratada, noção que contrastaria com "aparência" (gr. *morphê*), e que testemunhava da sua "presença" (Belting: 1990; ver também Puech, 1978: 116-7). Os ícones da Igreja ortodoxa etíope, se bem que tenham características

votivas (*selet*, "voto"), não são *eikon*, no sentido em que o são os ícones bizantinos. Não são tão claramente supostos conduzir, pela sua "semelhança", o devoto a uma experiência mística de apreensão da "presença" da divindade ou da pessoa sagrada. Dado que até aos dias de hoje a missa ortodoxa é conduzida em gueeze, língua que a congregação não conhece, é de conceber que os ícones tenham uma função sobretudo ilustrativa das narrativas bíblicas e da hagiografia. Sobretudo, não parece haver na imagem do culto cristão etíope uma *ut pictura poesis*: não se pinta *sur nature*, ou seja não se criam imagens miméticas do que "nós chamamos" real, e que fazem realçar a sua qualidade "eikónica". A actividade de pintar (como a de ver e cultivar) ícones (*mēsēlē*) é, em forte medida, subordinada de uma lógica da palavra – é uma actividade secundária e decorativa em relação à palavra oral e escrita (*mäläkät*) –, na qual se entrelaça um dos aspectos mais surpreendentes do cristianismo etíope: a devoção do *tabot*, ou "arca da Aliança", que se encontra, absolutamente invisível, no interior do santuário central das igrejas (o *mäqdäs*), e no qual se concentra a força simbólica e retórica da palavra divina, marcada pelo *mēstir*, o "segredo" oculto.

Não parece haver necessidade na Etiópia de explicitar a ideia de consubstanciação entre o divino e o humano através da retórica da *mimesis* da imagem (entre o "material" e o "imaterial", o figurativo e o abstracto, etc.), porque ela está já expressa pela palavra – ou seja, está inscrita na estrutura sintáctica e semântica do gueeze e do amárico. Por outro lado, a "realidade" não é visível e explicável através de uma "visão objectiva", nem através de suportes mimetizadores, como nas concepções cristãs ocidentais. A existir uma *ecfrase* mística etíope, ela estará sobretudo presente na poesia religiosa (*semna work*), nos jejuns mortificadores do corpo e na música litúrgica.

Tendo em conta a importância atribuída aos poderes da visão e a imanência do invisível nos planaltos etíopes, uma possibilidade de interpretação da presença dos ícones – a testar, com o devido cuidado – poderia ser que eles têm o valor de talismãs, tal como os rolos protectores executados pelos *däbtära* (eruditos laicos, escribas, mestres e exorcizadores). Os ícones seriam então como que imagens-espelho protectoras do *mäqdäs* contra as investidas dos demónios, dos génios, do mau-olhado, etc. Estas características iconológicas, associadas à permanência de sub-textos satanistas nas práticas devocionais, rituais e literárias do cristianismo etíope (Mercier, 1992), enformam uma concepção da arte na qual é a cópia que é valorizada, contra a criação de formas e motivos originais. Mesmo quando há inovação (e esta tem ocorrido especialmente com a introdução de modelos iconográficos católicos ou ortodoxos europeus) ela não é conscientemente reconhecida. Simetricamente à história da(s) arte(s) ocidenta(is) pós-medieval(ais), onde tem imperado uma retórica da "criação" que favorece a originalidade por

mutação estilística, formal e material, na arte etíope (se é de "arte" que se trata) a incidência retórica recai sobre a importância da fidelidade ao modelo, valorizando-se a cópia e a repetição.

Tomando por certo que nem a arte laica ocidental se altera tanto quanto cremos, nem a arte etíope é tão imutável quanto se pretende, merece a pena sublinhar aqui que a *mimesis* e a sua rejeição, expressa nas suas várias fases naturalistas e formalistas, realistas e idealistas, impressionistas e expressionistas, concretistas e abstracionistas, conceptualistas e simbolistas, espiritualistas e materialistas, tem sido dominada por uma constante e ansiosa busca de definição e transposição de fronteiras de um modelo dicotómico imutável. Preservada da neurose da criação que tanto afecta as mentes dos artistas ocidentais (Besançon, 1994), a história da arte etíope tem-se concentrado na preservação humilde de um essencialismo doutrinário que a constitui como emblema identitário face às várias outras religiões e crenças que convivem milenarmente com o cristianismo ortodoxo naquele país.

Para que os ícones guardem o seu poder, é fundamental preservá-los, crêem os clérigos e a congregação das igrejas rurais da Etiópia. E preservá-los significa actualizar a sua mensagem, a sua força invocativa. Ou seja, repintá-los para avivar as suas cores. Para os defensores da preservação do património material móvel, e nomeadamente para os funcionários do Ministério do Turismo e Cultura etíope, suficientemente sensibilizados pelos peritos europeus da UNESCO e pelos visitantes ocidentais para a necessidade de "preservar" o valor patrimonial e turístico dos "tesouros" da arte vernacular etíope, a vontade dos padres ortodoxos de "preservar" o poder místico e "intangível" dos ícones soa a intenção criminosamente iconoclasta. Para os padres, preservar os ícones no seu estado "original" significa destruir as suas virtudes cultuais, com base nas quais a sua mensagem e o seu poder sobrevivem. A grande colecção do Museu do Instituto de Estudos Etíopes, em Adis Abeba, foi fundada por europeus, é financiada por europeus e americanos, e tem como principais visitantes turistas europeus e americanos. A musealização dos ícones, que preserva a sua materialidade, parece matá-los, no fundo.

Em contexto cristão não dualista, o valor das distinções entre matéria e imatéria, entre preservação iconófila e a-íconicidade, e entre visível e invisível, adquirem sentidos completamente diferentes daqueles que têm para um "ocidental". Por isso, o acto de patrimonializar e musealizar a arte sacra etíope, de acordo com um molde dicotomizador, pode ser entendido como uma atitude iconoclasta, no sentido em que violenta os ícones e a civilização que os produziu. O paradoxo é, assim, quase risível: é que se queremos preservar os "bens culturais materiais" na Etiópia, arriscamo-nos a destruir a "cultura intangível" cristã etíope, e vice-

versa. Devemos então, neste caso, lançar um dedo acusador sobre os padres e as congregações etíopes, ou admitir que o problema da "preservação dos bens do patrimônio cultural" está nos termos em que ela foi conceptualizada juridicamente?

Quem estará então a roubar o quê, e como, a quem? E porquê?

Bibliografia

- APPADURAI**, Arjun (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- AREWA**, Olufunmilayo B. (2006). "TRIPS and Traditional Knowledge: Local Communities, Local Knowledge, and Global Intellectual Property Frameworks". *Marquette Intellectual Property Law Review*. 10 (2): 152-80.
- ARON**, Raymond (1970). "Le paradoxe du même et de l'autre". In Jean Pouillon e Pierre Maranda (orgs.) *Échanges et communications: Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss à l'occasion de son 60ème anniversaire*. Paris: Mouton. vol. 1: 943-952.
- BAGLEY**, Margo A. (2003). "Patently Unconstitutional: The Geographical Limitation on Prior Art in a Small World", *Minnesota Law Review*, (87): 679-742.
- BARTH**, Frederik (2000). "Boundaries and connections". In Anthony Cohen (org.) *Signifying Identities: Anthropological Perspectives on Boundaries and Contested Values*. Londres, Routledge: 17-36.
- BELTING**, Hans (1990). *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: Beck.
- BENVENISTE**, Émile (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.
- BESANÇON**, Alain (1994). *L'Image interdite*. Paris, Gallimard.
- BROWN**, Michael F. (2003). *Who Owns Native Culture?* Cambridge: Cambridge University Press.
- CHADWICK**, Henry [1988 (1967)]. *The Early Church. The story of emergent Christianity from the apostolic age to the foundation of the Church of Rome*. Londres: Penguin.
- COHEN**, Daniel (2001). "La propriété intellectuelle, c'est le vol". *Le Monde* (8 abril).
- COHEN**, Marcel (1936). *Traité de langue amharique*. Paris: Institut d'Ethnologie.
- DELEUZE**, Gilles (1969). *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DONIGER O'FLAHERTY**, Wendy (1984). *Dreams, Illusion, and Other Realities*. Chicago: University of Chicago Press.
- FONTINOY**, Charles (1969). *Le duel dans les langues sémitiques*. Paris: Société d'Édition des Belles Lettres.

- FOUCAULT, Michel (1984). "Des espaces autres: heterotopies". In *Dits et écrits II*. Paris: Gallimard.
- GETACHEW HAILE, org. (1990). *The Faith of the Uncionists in the Ethiopian Church* (Haymanot Mäsihawit). Corpus Christianorum Orientalium, Scriptores Aethiopicci 92. Lovain: Peeters.
- GOMES DA SILVA, José Carlos (2003). *O Discurso contra Si Próprio*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- GOODY, Jack [1988 (1977)]. *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GREENE, Shane (2004). "Indigenous People Incorporated? Culture as Politics, Culture as Property in Pharmaceutical Bioprospecting". *Current Anthropology*, Vol. 45(2, April): 211-24.
- HÉNAFF, Marcel (1978). *Sade ou l'invention du corps Libertin*. Paris: PUF.
- HEBERT, Laura; HEALEY, Sharon (s.d.). *Coercive Conservation Practices in Sub-Saharan Africa*. Denver: International Human Rights Advocacy Center: www.du.edu/intl/humanrights/coercivesahara.pdf
- JOHNSON Charles [1998 (1726-7)], *A General History of the Robberies and Murders of the Most Notorious Pirates - from their first rise and settlement in the Island of Providence to the present year*. ed. Arthur L Hayward. Londres: Routledge.
- JOHNSON, Irving; ARMSTRONG, James; GORMAN, Marvin; BURNETT, Paul (1963). "The Vinca Alkaloids: A New Class of Oncolytic Agents". *Cancer Research*. 923 (September): 1390-427.
- KAMAT, Sangeeta (2001). "Anthropology and the Global Capital: Rediscovering the Noble Savage", *Cultural Dynamics*. 13 (1): 29-51.
- KIRSCH, Stuart (2001). "Lost Worlds: Environmental disaster, "culture loss", and the law". *Current Anthropology*. 42 (2): 167-98.
- LESLAU, Wolf (1976). *Concise Amharic Dictionary*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1958). *Anthropologie structurale*. Paris: Plon.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1967). *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris: Mouton.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1973). *Anthropologie struturelle II*. Paris: Plon.
- LOVEJOY, Arthur [1964 (1936)]. *The Great Chain of Being: A Sstudy of the history of an Idea*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- MERCIER, Jacques, org. (1992). *Salomon et les maitres du regard. Art et médecine en Éthiopie*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- MOGLEN, Eben (1999). "Anarchism Triumphant – Free software and the death of copyright", *First Monday – Peer-reviewed Journal on the Internet*, Volume 4, Number 8, 2 Aug. 1999: http://www.firstmonday.org/issues/issue4_8/moglen/
- NIEZEN, Ronald (2004). *A World Beyond Difference: Cultural Identity in the Age of Globalization*. Oxford: Blackwell.

- PAVEL**, Thomas (1988). *Le mirage linguistique: Essai sur la modernisation intellectuelle*. Paris, Minuit.
- PROUDHON**, Pierre-Joseph (1840). *Qu'est ce que la propriété? Ou recherches sur le principe du droit et du gouvernement*. Paris: Garnier.
- Protoevangelium of James*. In Edgar Hennecke e William Schneemelcher (1963). *New Testament Apocrypha*, I. Filadélfia: the Westminster Press: 370-90.
- PUECH**, Henry-Charles (1978). *En quête de la gnose*. Paris: Gallimard, vol. 2.
- RAMOS**, Manuel João (1989). "Sade, "Fundador das Ciências do Homem?"". In Fernando Oliveira Baptista, J. Pais de Brito, Maria Luisa Braga, Benjamim Pereira (orgs.) *Estudos Em Homenagem a Ernesto Veiga de Oliveira*. Lisboa: INIC: 658-73.
- RAMOS**, Manuel João (2004). "E Tudo o Fumo Levou: as Memórias e as Identidades" In Manuel João Ramos, org. *A Matéria do Património: Memórias e identidades*. Lisboa, Colibri-DepAnt ISCTE: 47-57.
- RAMOS**, Manuel João (2005a). "Sem mais nem menos: Literalidade e problematização em "Antropologia do Simbólico"". In Maria Cátedra, org. *La Mirada Cruzada en la Península Ibérica: Perspectivas desde la antropología social en España y Portugal*. Madrid: Catarata: 77-106.
- RAMOS**, Manuel João (2005b) "Breve nota crítica sobre a introdução da expressão "património intangível" em Portugal". In Vítor Oliveira Jorge, org. *Conservar para Qué?* Porto – Coimbra: DCTP-FLUP / CEAUCP-FCT: 67-75.
- RATA**, Elizabeth e **OPENSHAW**, Roger, orgs. (2006). *Public Policy and Ethnicity: The politics of ethnic boundary making*. Basingstoke: Palmgrove MacMillan.
- RIMMER**, Mathew (2003). "Blame it on Rio: Biodiscovery, Native Title, and Traditional Knowledge". *Southern Cross University Law Review*, 7: 1-49.
- RÖHLE**, Theo (2007). "Desperately seeking the consumer: Personalized search engines and the commercial exploitation of user data", *First Monday – Peer-reviewed Journal on the Internet*. 12 (9, 3 Sept): http://www.firstmonday.org/issues/issue12_9/rohle/index.html
- ROMANELLO**, Francesco (2005). "Recovering Intangible Cultural Heritage". (Paper presented at the *International Conference Cultural Rights in European Perspective. 9-10 May 2005*; org: Svetlana Hristova). Blagoevgrad.
- SCANLAN**, Michael J. (2005). "Locke and Intellectual Property Rights" In Richard A. Spinello e Herman T. Tavani, orgs. *Intellectual Property Rights in a Networked World: Theory and Practice*. Hershey: Information Science Publishing: 83-98.
- SCHRÖDER**, Ingo W. (2003). "The political economy of tribalism in North America: neotribal capitalism?". *Anthropological Theory* 13 (4): 435-56.
- SCHWARTZ**, Ari; **COOPER**, Alissa (2007). "Search Privacy Practices: A Work In Progress", CDT Report. (Ag): <http://www.cdt.org/privacy/20070808searchprivacy.pdf>

- SHIVA, Vandana (1996). *Biopiracy: The Plunder of Nature and Knowledge*. Cambridge, MA: South End Press.
- STRATHERN, M. (1996). "Potential Property. Intellectual rights and property in persons", *Social Anthropology*, 4: 17–32.
- STRATHERN, M.; HIRSCH, E. (2001). "Property, transactions, creations and beyond", *EASA Newsletter*. 31: 39.
- STRATHERN, M., CARNEIRO DA CUNHA, M.; DESCOLA, Ph.; AFONSO, C. A.; HARVEY, P. (1998). "Exploitable knowledge belongs to the creators of it. A debate". *Social Anthropology*. 6: 109–26.
- TAMEN, Miguel (2001). *Friends of Interpretable Objects*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- TAVANI, Herman T. (2005). "Recent Copyright Protection Schemes: Implications for Sharing Digital Information", in Richard A. Spinello e Herman T. Tavani, orgs. *Intellectual Property Rights in a Networked World: Theory and Practice*. Hershey: Information Science Publishing: 182-204.

Índice Onomástico

A

Abu Lughod, Lila 44
 Adorno, Theodor 292
 Afonso, C.A. 277
 Amaro, Rogério Roque 188
 Anderson, Benedict 35, 40, 137, 138
 Antliff, Mark 113, 120
 Appadurai, Arjun 277
 Arewa, Olufunmilayo B. 281, 282
 Ariès, Phillipe 71, 140
 Armstrong, James 283
 Aron, Raymond 279
 Augé, Marc 239, 243
 Ayres, Cristóvão 208

B

Bagley, Margo A. 282
 Barbeau, Marius 106, 108, 110, 116, 118
 Barker, John 116
 Barreto, António 59
 Barthes, Roland 201
 Barth, Frederik 277
 Bataille, Georges 75
 Baudrillard, Jean 92, 240
 Becker, Jean Jacques 61
 Beck, Ulrich 191, 192
 Belting, Hans 294
 Benveniste, Émile 294
 Bergson, Henri 103, 106, 109, 110, 112,
 115, 117, 118
 Besançon, Alain 296
 Blakeney, Michael 173
 Boas, Franz 113
 Borges, Jorge Luis 261
 Borrow, George 137
 Bourdieu, Pierre 92
 Bradbury, Ray 260
 Branco, Jorge Freitas 55
 Brihuega, Jaime 211

Broch, Hermann 257
 Brown, Michael F. 280, 281, 283, 285
 Bruner, Edward 95
 Burguière, A. 71
 Burnett, Paul 283
 Burwick, Frederick 122

C

Cabral, João de Pina 71
 Cabral, Manuel Villaverde 185
 Caeiro, Alberto 41
 Calaf Masachs, Roser 29, 40
 Callison, Cynthia 177
 Campos, Álvaro de 41
 Carneiro da Cunha, M. 277
 Caro Baroja, Julio 136
 Carpenter, Edward 103, 124
 Carretero, Andrés 228
 Carrol, Lewis 257, 262
 Castelao, Alfonso Rodriguez 136, 137
 Castilho, Júlio de 205, 208
 Catroga, F. 71
 Cerezales, Palacios 60
 Chadwick, Henry 294
 Chevrier, Jean-François 43
 Chicó, M. Tavares 215
 Choay, Françoise 189, 194
 Chojnacki, Stanislaw 16
 Clifford, James 44, 104
 Cohen, Daniel 289
 Cohen, Marcel 293
 Coombe, Rosemary 172
 Cooper, Alissa 288
 Costa, António Firmino da 59
 Coutinho, Bárbara 206
 Crane, Susan 111
 Csordas, Thomas 105

D

Daes, E. 170
 Dakin, Helen 178
 Darwin, Charles 106
 De Gröer, E. 209
 Deleuze, Gilles 275
 Delgado, Manuel 96
 Derrida, Jacques 68
 Descola, Phillipe 277
 Doniger O'Flaherty, Wendy 277
 Durkheim, Émile 121

E

Earle, Edward 169
 Eliade, Mircea 258
 Ellinson, Dean 176, 181

F

Fabian, Johannes 104
 Fardon, Richard 136
 Feijó, Rui Graça 135
 Fernandez, James 37, 40, 99, 143
 Fernández Leiceaga, Xaquín 141
 Fonbtal Merillas, Olaia 29, 40
 Fontinoy, Charles 294
 Foucault, Michel 169, 276
 França, José Augusto 201, 202, 211, 213, 214, 215
 Francastel, Pierre 211, 212
 Freyre, Gilberto 71
 Frow, John 178

G

García Canclini, Nestor 220
 Garcia, José Luis 186
 García, José Luis 19, 20, 36
 Garret, Almeida 204
 Geertz, Clifford 143
 Giddens, Anthony 191
 Gomes da Silva, José Carlos 276
 Gonçalves, Maria Eduarda 186

Gonçalves, Susana 157
 Gondar, Marcial 138
 Gorman, Marvin 283
 Greene, Shane 281
 Grigor, Angela Nairne 123
 Gross, Neil 121
 Guest, Richard 172

H

Habermas, Jürgen 192
 Haile, Getachew 293
 Handler, Richard 134
 Hannerz, Ulf 132
 Hardie, Martin 180
 Harris, Neil 221
 Harvey, P. 277
 Healey, Sharon 285
 Hebert, Laura 285
 Hecht, Jennifer Michael 121
 Heidegger, Martin 258
 Hénaff, Marcel 276
 Hennecke 277
 Hennessy, Peter 177
 Henriques da Silva, Raquel 204
 Herculano, Alexandre 204
 Hill, Charles 124
 Hirsch, E. 278
 Hobsbawm, Eric 195
 Hodder, Ian 247
 Holgate, Edwin 114, 116
 Honrado, João 45
 Howes, David 175
 Hoyos, Luis 223, 224
 Hoyos Sancho, Nieves de 223
 Hubert, Henri 122
 Huxley, Aldous 260

I

Inglehart, Ronald 191

J

Jackson, Alexander 116, 118

Jackson, Michael 105
 Jameson, Fredric 97
 Janke, Terri 170
 Jaszi, Peter 170
 Jeudi, Henri-Pierre 246
 Johnson, Charles 275
 Johnson, Irving 283

K

Kamat, Sangeeta 278, 281, 285
 Karp, Ivan 220
 Kihn, Langdon 111, 114
 Kirsh, Stuart 278
 Krauss, Werner 41
 Kreamer, C. 220
 Küchler, Susanne 105

L

Lavine, S. 220
 Le Goff, Jacques 261
 Lema Bendaña, Xosé 136, 137
 Leslau, Wolf 293
 Levinas, Emmanuel 258
 Lévi-Strauss, Claude 89, 276, 279
 Lima, Aida Valadas 185, 187, 193
 Lima, Luísa 185
 Lino, Raúl 205
 Lisón-Tolosana, Carmelo 137, 138
 Lomnitz, Mario 143
 Lope de Vega 26
 Lopes, Paula Duarte 192
 Lorenzi Fernandez, Elisabeth 36
 Lortat-Jacob, Bernard 45
 Lourenço, Eduardo 212
 Lovejoy, Arthur 277, 290, 291, 292

M

Machado de Assis 68
 Madariaga, Salvador de 90
 Maddock, Kenneth 175
 Malraux, André 59
 Marcus, George 44

Marett, R.R. 107, 108, 109, 110, 122
 Marquês de Sade 276
 Martin, Margaret 176
 Matos Sequeira, Gustavo 205, 208
 Mauriac, François 75
 Mauss, Marcel 121, 122
 McKeough, J. 171
 Medeiros, António 136, 138, 139, 142
 Menor Curras, Manuel 135
 Mercier, Jacques 295
 Michaels, Eric 172
 Moglen, Eben 287, 288
 Montês, Paulino 206
 Moreno, Isidoro 93
 Morphy, Howard 171
 Morris, William 123
 Muecke, Stephen 173
 Muñoz, Duran 60
 Murguía, Manuel 136, 137, 142, 143
 Murphy, M. 179

N

Neate, Graeme 173
 Neira, Juan 37
 Nelson, Fay 171
 Neto, João Cabral de Melo 64
 Nicholls, Christine 173
 Niezen, Ronald 277
 Nogueira de Brito, Francisco 205

O

Offe, Claus 192
 Oliveira, Luísa Tiago de 55, 57, 59
 O'Neill, Brian 191
 Openshaw, Roger 277, 279, 281
 Orwell, George 260

P

Pais, José Machado 194
 Pankhurst, Richard 16
 Pardal Monteiro, Porfírio 209, 210, 211,
 214

Pask, Amanda 181
 Pastor de Macedo, Luís 208
 Pavel, Tomas 279
 Pedroso, Consiglieri 137
 Pereira, Benjamin Enes 135
 Pereira de Sousa, Francisco 207
 Pinto, Fernando 157, 191
 Platão 277
 Poe, Edgar Alan 289
 Prat, Joan 136
 Prats, Llorenç 221
 Proença, Raúl 205
 Proudhon, Pierre-Joseph 275, 289
 Puech, Henry-Charles 294
 Puri, Kama 172

R

Ragon, M. 68
 Ramos, Manuel João 12, 157, 191, 194,
 276, 279, 292
 Raposo, Paulo 44
 Rata, Elizabeth 277, 279, 281
 Reis, Manuela 185, 187, 189, 191, 193
 Reis Santos, Luís 15, 16
 Ribeiro Santos, Maria Helena 202
 Rimmer, Matthew 278
 Risco, Vicente 142
 Rodrigues, Paulo 208
 Rodríguez Campos, Xaquín 136
 Röhle, Theo 288
 Romanello, Francesco 170, 179, 291
 Romero de Tejada, Pilar 225
 Roseman, Sharon 143
 Rousseau, Jean-Jacques 276
 Ruskin, John 261, 262

S

Saint-Martin, Fernande 106
 Santo Agostinho 258
 Santos, Boaventura Sousa 59, 60
 Sapir, Edward 111
 Scanlan, Michael J. 290

Schechner, Richard 242
 Schmitter, Philippe 60
 Schorske, Carl 225
 Schröder, Ingo W. 281
 Schwartz, Ari 288
 Shakespeare, William 260
 Shaw, Rosalind 105
 Sherman, Brad 170
 Shiva, Vandana 280
 Slaney, Frances 104, 113, 117, 122, 123
 Smith, Anthony 138, 142
 Spencer, Herbert 106
 Spivak, Gayatri Chakravorty 44
 Stewart, A. 171
 Stocking, George 107
 Strathern, M. 278
 Swift, Jonathan 257

T

Tafari, G.R. 215
 Tamen, Miguel 292
 Tavani, Herman T. 287, 290
 Tedlock, Barbara 44
 Teixeira, João 240
 Tejón Hevíá, Maria Nieves 29
 Thiesse, Anne-Marie 117
 Thomas, Nicholas 105
 Thomson, J.A. 109
 Tippett, Maria 121
 Turner, Terence 91
 Tylor, Edward 106

V

Vala, Jorge 185
 Valdés de Toro, Ramón 36
 Valéry, Paul 153
 Valladares, C. 65
 Varela Gomes, Paulo 204, 206, 207
 Verdery, Katherine 137
 Verlaine, Paul 75
 Virilio, Paul 240

**W**

- Walsh, Kevin 189
Weatherall, K. 169
Weber, Eugen 39
Weiss, Brad 105
Woodmansee, Marta 170

Y

- Yapko, Brian 178

Z

- Zorzi, Ludovico 241
Zulaika, Joseba 97, 221

