

As Janelas na museologia informal

Uma proposta de olhar para a forma do espaço museológico

Pedro Pereira Leite¹

Resumo:

Este artigo trabalha a janela na museologia. A análise da janela como elemento dos processos sociais. A análise das funções e formas da janela ao longo da história conduz-nos à tensão da janela nos museus contemporâneos. Mas a janela como metáfora da iluminação dos objetos é também um desafio para a nova museologia, uma museologia que acontece em diferentes espaços, espaços urbanos abertos à inovação e à cultura. Que modo temos de iluminar os objetos. O que é que esquecemos quando focamos a luz em determinadas formas de memória e esquecemos outras. Que procedimentos podemos adotar para fazer uma proposta da museologia dos esquecimentos e dos silêncios. Apresentamos neste artigo os resultados preliminares de investigações em curso. A Poética do Espaço e a Cartografia das sonoridades como exercícios para novas janelas.

Palavras-Chave

Intersubjetividade, museologia informal, museologia das ausências

Janelas:

Para onde olhamos quando falamos nas janelas dos museus. Do que falamos quando olhamos para a fenestração dos edifícios. O assunto surgiu-me há alguns anos atrás, num dos múltiplos trabalhos que fui fazendo. A propósito da descrição do património arquitetónico da pombalina cidade de Vila Real de Santo António, situada na foz do rio Guadiana, no sul de Portugal procurava chamar a atenção para a importância da janela no ritmo dos edifícios clássicos. A regularidade da fenestração, a presença de pórticos, colunas e demais elementos conferiam aos edifícios uma imagem de ordem do poder. A marca do progresso na ordenação do espaço. O século de Pombal é o tempo da afirmação da razão do Estado e da ciência moderna. O desejo da construção duma ordem e dum progresso que se exprime na forma como se olha e configura o espaço e o tempo. A ciência constrói-se como um instrumento do desejo de domínio da natureza. A busca das leis gerais da natureza orienta o pensamento e a prática repete a ordem da mecânica do mundo. A harmonia e o ritmo como desejo de representação do mundo transformam-se em técnica. A construção torna-se num jogo de combinação de formas e proporções, limitado pela tecnologia e pela vontade de fazer

Desde então fui dedicando uma atenção à janela no espaço urbano, a sua função nos equipamentos urbanos, às suas múltiplas formas. Essas reflexões no entanto nunca foram materializadas até ser desafiado para participar neste III seminário internacional de Arquitetura e Museografia de museus. Ao procurar um assunto que reunisse as atuais linhas de reflexão museológica com o tema do seminário a questão da janela foi ganhando relevância.

O texto que agora apresentamos é uma reflexão que sintetiza resultados preliminares investigações que buscam essencialmente catalisar o questionamento sobre as metamorfoses dos

¹ Pedro Pereira Leite Diretor de Casa Muss-amb-ike: Espaço de memórias. Investigador em Pós-doutoramento no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra.

espaços museológicos embasado na metáfora da janela. A busca de novos procedimentos museológico para enfrentar as exigências das metamorfoses do espaço e das organizações museológicas que respondam a novas configurações dos processos museológicos.

Por uma questão de organização do discurso, iniciaremos por uma reflexão sobre a forma da janela, para num segundo momento olharmos para a janela como uma metáfora.

Metáfora no sentido de recurso do discurso para trabalhar elementos comuns duma ideia. A janela como metáfora é de uso abundante para apresentar a multiplicidade. Todos temos consciência da importância do ponto inicial da narrativa ou do desenho. O ponto que contém toda a força que o traço procura desenvolver. A porta por onde se entra. Mas como todos temos consciência da nossa condição humana, da imperfeição dos nossos gestos. Antes das portas exploramos as janelas. A possibilidade de olhar para a multiplicidade dos pontos de vista, antes de entrar ou sairmos.

Do ponto de vista formal há, como não podia deixar de ser uma “história da janela”. Há uma técnica de fazer janelas que podemos relacionar com as suas funções. A Janela é um elemento da arquitetura onde o paradoxo entre a forma e a função pode ser facilmente resolvido.

Em relação à função da janela podemos socorrer-nos de Vitruvius que no seu “Tratado de Arquitetura”² escreve: “convém preocupar-nos com que todos os edifícios sejam banhados pela luz” (Vitruvius, 2006, 235), recomendando que onde surjam obscurecimentos, tendo em atenção a altura dos muros comuns ou as limitações de espaços, se proceda à abertura para que se observe o amplo espaço aberto. (ibidem). Recomenda ainda que no caso em que tal não é possível se proceda à abertura de vãos por onde entre a luz. O princípio da fenestração é trazer a luz para dentro dos edifícios de forma a permitir uma fácil circulação, um conforto ambiental e condições de salubridade. A Janela é pois um importante elemento da arquitetura, no campo da criação de ambientes internos.

Como elemento da arquitetura a forma da janela³, a sua colocação no espaço também tem sido alvo de diversas reflexões com base na proporção do retângulo de ouro⁴. A regra dos



Ilustração 2- Fenestração na Universidade de Coimbra (sec. xviii)



Ilustração 1 -Janelas Romanas -São Cocufate (sec. iii-iv)

² Vitruvius, (2006). Tratado de arquitetura, Lisboa, IST Press

³ Num primeiro nível, de senso comum, olhar para a janela é apenas uma abertura na parede do edifício que permite a passagem de ar e luz para o interior do edifício. Os seus elementos principais são a ombreira (secção obtida através dum corte vertical na parede), o alargamento (a inclinação da abertura da janela) o peitoril (superfície de assentamento da ombreira) a verga (a trave horizontal que coroa a parte superior) e o perfil (a armação constituída por pilastras e colunas). No entanto se olharmos para os tempos das janelas, verificamos que os seus estilos variam consoante os períodos e as técnicas de construção. Uma variação nas suas formas e nas suas funções. Assim poderíamos falar duma janela clássica, de forma retangular, trapezoidal ou arquivoltada com base formal, sobre a qual se foram criando “estilos”, mais ou menos ricos, em função da dignidade do edifício, onde emergem elementos decorativos, o frontão, as colunas e pilastras, as madeiras de ocultação ou os vidros de isolamento. Em cada período

terços na busca do número de ouro, da proporção e da harmonia na forma do espaço é também uma proposta funcional. O caso das igrejas góticas e dos edifícios renascentistas é um bom exemplo desta metamorfose entre o interior e o exterior, entre pontos de entrada e saída do espaço.

Mas a janela é mais do que uma forma e função na arquitetura. Não só a fenestração permite a entrada dos elementos externos no interior do espaço, como também é através dela que os olhares do interior se projetam no exterior. Trata-se, conjuntamente com a porta dum espaço de interpenetração do interior com o exterior e vice-versa. Mas, diferentemente da porta, que permite a passagem física dos objetos materiais, a janela apenas comunica emoções, sensações, olhares, sons, cheiros. É um elemento por onde passa uma natureza intersubjetiva. Um ponto por onde passa uma natureza íntima, original para se reintegrar na natureza, (na perfeição da simetria).



Ilustração 3- Janela Medieval com arco de uma ogiva Marvão

Podemos olhar a História das cidades a partir das configurações das suas janelas. Elas falam-nos sobre a forma como cada tempo organiza o seu espaço. Através da organização do espaço podemos aceder a uma representação dessa mesma comunidade: dos seus sistemas de valores, das suas formas de pensar e dos seus saberes. A fenestração é também ela própria uma janela para olharmos o tempo das heranças patrimoniais.

Nas reconstituições de uma das primeiras cidades conhecidas “Çatalhuyuk”, no planalto da Anatólia⁵, podemos verificar que as habitações não dispõem nem de fenestração nem de portas, sendo o acesso feito pelas açoteias. Trata-se dum elemento que é atribuída às necessidades de defesa dos povos sedentários em relação às ameaças das hordas ululantes do cavaleiros das estepes, que regularmente saqueavam as ricas planícies agrícolas da Ásia menor. Esta ausência de fenestração, neste aglomerados contrasta, por exemplo, com as ricas casas da cultura cretense, onde a riqueza duma moradia dependia da exuberância das suas janelas. A defesa natural do isolamento da ilha permitia uma outra relação com a envolvente. A temperatura suave do mediterrâneo oriental dispensava o isolamento térmico, a ordem pública dava segurança. A casa senhorial do mediterrâneo, tal como os castelos são sinais de poder. Entre a função de defesa e iluminação a janela está mais ou menos presente, em dimensão e em quantidade.



Ilustração 4 - Janela Medieval de duas ogivas - Gouveia

temos tipos de janela. As medievais janelas bipartidas, ou tribolabada, as janelas em guelfa inserindo uma cruz na divisão em quatro do espaço; as renascentistas eram famosas as janelas serlianas; no Barroco, com as claraboias, são elementos que vamos convivendo no dias a dia sem atentarmos aos seus significados

⁴ Da Vinci, Leonardo (1980). Tratado das Pintura, Madrid, Editora Nacional

⁵ Na Anatólia e nas Planícies da mesopotâmia foram encontrados os vestígios arqueológicos das primeiras urbanizações dos povos sedentários que desenvolveram práticas agrícolas.

O que resulta interessante para a análise das janelas é relação entre a forma e a função, como exercício de olhar o mundo que as produziu. Por exemplo ao olharmos para a tecnologia do vidro, dominada e divulgada pelo mundo romano podemos intuir que uma determinada organização social permite organizar modos de vida e de estar que determinam os olhares sobre os espaços de estada. A tecnologia do vidro permitiu não só solucionar alguns das questões relativas ao controlo ambiental, sobretudo em relação ao vento e à temperatura, permitindo uma maior permeabilidade da luz. Mas dessa tecnologia, o vidro e sobretudo o vitral vai permitir a emergência de importantes funções decorativas no espaço. A técnica do vitral como decoração vai mostrar todo o seu esplendor na arquitetura gótica, quase mil anos depois do fim do império romano. E se tal sucede, não é porque se tenha perdido o gosto, que se matem no mediterrâneo oriental. A redução da janela, a supressão das aberturas talvez esteja mais relacionada com a instabilidade do tempo, do que com o gosto. Logo que as condições se tornam propícias, a janela alarga-se ao mundo.



Ilustração 5 - Vitral da Catedral de Chartres, França

Quem conhece o património português não pode deixar de ficar deliciado com as belíssimas janelas manuelinas, exemplares de diálogos cruzados entre as artes de construção do oriente e do ocidente. Uma tradição que encontra diferentes soluções nos sucessivos revivalismos nas belíssimas arquiteturas barrocas e neoclássicas. A luz como metáfora de algo que revela continua presente, agora com o domínio da técnica de construção que permite a introdução de formas decorativas, aumentando os volumes e utilizado as formas de maneira eclética.

A arte nova do século XX e a seu belíssimo domínio dos materiais vai possibilitar a emergências de novas formas nas janelas. A ampliação das urbes, a sua densificação e a crescente circulação de pessoas induz importantes transformações nas formas das janelas. O isolamento acústico vem então adicionar-se à luz e à segurança como elemento de ponderação na execução da fenestração. Da arte DECO à arquitetura contemporânea, a introdução dos cimentos e dos metais permite uma evolução que possibilitará a arquitetura novos diálogos. A par da crescente procura da iluminação natural, das construções sustentáveis e com o princípio da construção em diálogo com o contexto, as formas multiplicam-se. Em suma, a leitura da janela permite uma leitura da sociedade que a constrói. Uma sociedade que olha para o edifício como um monumento que se integra no contexto do território.



Ilustração 6- Janela Manuelina nos Jerónimos em Lisboa

É neste registo que nos interessa a questão da janela nos museus. A janela espaço de articulação entre o interior e o exterior e vice-versa. Um espaço de transição que aqui se usa como metáfora da relação do singular e o todo. A questão da iluminação natural nos edifícios de museus é uma questão complexa. Se por um lado como verificamos a arquitetura tem vindo a abrir-se ao espaço exterior, procurando a criação de edifícios sustentáveis que permitam a abertura à luz natural. Nos edifícios dos museus, por outro lado, a luz natural, são não raras vezes consideradas como um elemento a evitar. A segurança, a iluminação, a humidade relativa e a temperatura constituem não raras vezes parâmetros de monitorização apertada nos edifícios de museus. Deixemos os vários elementos de lado e concentremo-nos na iluminação natural.

Grosseiramente poderemos classificar os edifícios de museus em dois grupos. Os que estão instalados em edifícios antigos, históricos, construídos para outros fins e adaptados a museus; e os edifícios construídos especificamente para museu, seja como espaço expositivo, permanente ou temporário, ou como centro cultural.

Não deixa de ser curioso que nos casos que temos vindo a observar a “luz natural” ou a iluminação pelo método natural não é uma solução de recurso intensivo nos museus. Tomemos como exemplo, no caso português alguns edifícios de museus: Uns construídos de raiz e outros adaptados.

Os primeiros museus criados no país datam do século XVIII e XIX. São instalados em espaços coletivos. Universidades, ou antigos palácios adaptados para o efeito. O próprio manuelino mosteiro dos Jerónimos vê no final do século instalar-se o simbólico



Ilustração 7 - Janela Manuelina no Convento de Cristo em Tomar

museu Etnológico português, dirigido pelo carismático Leite de Vasconcelos, depois duma intensa disputa de espaço com o museu da indústria e comércio⁶. Para além das circunstâncias que advêm da adaptação de edifícios monumentais para instalação de museus⁷ nestes edifícios antigos, dando-lhes novos usos, interessa reter a questão da iluminação natural. Já verificamos que a regularidade das aberturas nas fachadas obedecia a critérios de salubridade e harmonia. Era também a forma principal de iluminação e desfrute dos objetos expostos.

Num período onde a energia elétrica dava os primeiros passos, recurso ainda luxuoso, era natural aproveitar as condições naturais de iluminação dos sítios. Contudo, como hoje bem sabemos, muitas das obras de arte necessitam de ser colocadas de forma recatada em relação à exposição direta da luz. Ora essas circunstâncias levaram a que em inúmeros espaços se procurassem o isolamento da luz natural, através quer de barreiras, quer mesmo de criação de opacidade.

Note-se ainda que no final do século XIX, aquilo a que chamamos hoje de museu ainda convivia de forma harmoniosa entre a exibição de objetos utilitários (tipo feira de comércio e indústria) e a exibição de curiosidade e relíquias, sejam eles para uso educacional e científico, sejam para desfrute e lazer, no âmbito das políticas nacionais no campo da cultura, então emergentes.

A partir do final da segunda guerra europeia do século XX, com a consolidação das políticas culturais públicas como campo da ação política dos Estados através de departamentos específicos, diferenciados do ensino, os edifícios dos museus e demais espaços e memória⁸ passam a ser



Ilustração 8 - Janela Renascentista - Guarda

⁶ Para um maior detalhe desta questão veja-se Pereira Leite, (2011). “A imagem dos Africanos no Museu de Lisboa”, in atas do IX Congresso Luso-Brasileiro de Ciências Sociais, Salvador da Baía.

⁷ Para além do já referido museu etnológico, verificamos que o museu de arqueologia do Carmo é instalado nas ruínas do Convento do Carmo, exemplo paradigmático da ideia romântica; o museu de Arte antiga, nos palácios dos Condes de Alvor, às Janelas Verdes, alcandorado no ensolarado Tejo; os museus de Geologia no antigo Convento de Jesus, à Academia das Belas Artes; e o museu de História Natural nas instalações, também elas adaptados dum convento, na Escola Politécnica.

⁸ Estamos a falar de Bibliotecas e Arquivos, que se integram na mesma fileira operativa do museógrafo.

pensados como unidades. A arquitetura olha para o edifício do museu como um objeto de criação. A questão do objeto edificado (o espaço museus) e a iluminação natural emergem naturalmente no caderno de encargos como questão de análise e reflexão. Não há naturalmente soluções universais, mas face ao problema da iluminação, a gramática arquitetónica, já enriquecida pela reflexão modernista passa a dialogar de forma mais eclética com o exterior.

No caso português temos vários exemplos de soluções, aparentemente contraditórias. Entre o museu de Arte Popular, instalado num velho edifício da cidade colonial inventada em 1940, para a comemoração dos centenários em Belém, e o museu de Etnologia, instalado na encosta de Belém, destinado a albergar os artefactos do império, a opção é a criação de amplas paredes planas, sem fenestração, apenas com os espaços intersticiais iluminados com luz natural. Aliás neste último museu, o de Etnologia, é pela primeira vez testada a técnica de iluminação dos objetos para procurar a sua cenografia⁹. A opção pelo espaço sem janela é uma opção se reconstrução de cenografias narrativas.

Mas também, nestes edifícios de

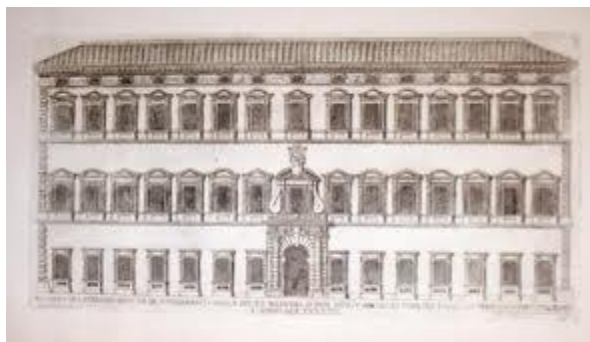


Ilustração 9 -Edifício Neoclássico, Sesimbra

raiz podemos ver a utilização generosa da fenestração, sobretudo no caso dos edifícios

são enquadrados em áreas de jardim ou de uma beleza paisagística acentuada. São estes os casos dos museus da Gulbenkian, inaugurado em 1969 em Lisboa, ou do museu da cidade balnear da Figueira da Foz, o Museu Santos Rocha inaugurado em 1975, o caso do edifício de exposições da Fundação Serralves no Porto, ou do Centro Cultural de Belém em Lisboa.

O caso do Museu Calouste Gulbenkian é aliás paradigmático para o estudo da museologia em Portugal, uma vez que para além do projeto de raiz, as atividades desta importante fundação desenvolvem-se numa lógica de Centro Cultural, com base no paradigma estabelecido por André Malraux em França, enquadrando um edifício e um jardim no centro Lisboa. A fundação Gulbenkian desempenhará durante quase uma vintena de anos o papel dum inexistente ministério da Cultura. Mas olhando para o espaço do seu museu verificamos que os espaços



Ilustração 10- Conjunto Barroco

expográficos são frequentemente constituídos por paredes sem janelas. Além da questão da

proteção das peças, a parede sem fenestração também amplia o espaço expositivo disponível. Assim, no caso concreto, verificamos que as janelas do museu. Gulbenkian em Lisboa são as janelas estruturais do edifício, aquelas indispensáveis ao equilíbrio global do edifício.

⁹ Veja-se Oliveira, Ernesto Veiga de (1971). Apontamentos sobre Museologia”: museus etnológicos, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, pp. 95 96. Nele o autor explora, a partir da função de expor que “estes imperativos técnicos estão submetidos a um plano de conjunto, de harmonia geral das formas, equilíbrio, sentimento duma unidade arquitetural, que se traduz em paredes, mobiliário, uma determinada qualidade de luz, a fim de criar um certo clima psicológico que estimule a imaginação e que permita que se vá além do objeto, muito para lá dos muros prisão dos nossos museus” (ibidem). Trata-se dum reconhecimento da luz como atributo da qualidade expográfica, que para além de narrar adquire uma função específica.

Regressando à questão das janelas como interface dos espaços, podemos ver que o diálogo da construção com o espaço museológico acaba por condicionar o desenho. Nos novos equipamentos esta ligação ao exterior mantém-se como espaços intersticiais. E o caso dos belíssimos edifícios de Siza Vieira em Serralves e da Biblioteca de Viana do Castelo, ou do caso dos Edifícios de Manuel Salgado onde está instalado o Centro Cultural de Belém, ou o teatro Camões no Parque das Nações, na renova Lisboa Oriental. Podermos assim sinteticamente relacionar o espaço expositivo, deixado oculto, ensombrado, para ser trabalho na exposição, e o espaço de circulação, aberto dialogante com os exteriores. Como verificamos esta é uma característica que não é



Ilustração 11- Janelas no Centro Cultural de Belém

exclusiva dos museus e espaço de memória. Esse diálogo é uma constante nos novos museus, como por exemplo o Museu Marítimo de Ílhavo, o Museu de Espinho; a Torre do Tombo de Lisboa entre outros.

Outras Janelas

Verificamos a propósito da observação das janelas nos espaços de museus e de outras instituições de memória que o espaço delimitado se foi transformando num ícone dos nossos modos de nos relacionarmos com os objetos de memória. Embora a arquitetura procure a abertura ao espaço, os objetos de memória necessitam de se encerrar no espaço, necessitam de se refugiar da luz. Do museu neoclássico do século XIX ao museu pós-moderno do nosso tempo, a janela é um elemento da leitura dos modos de construção do espaço que mostra a essência das formas como a sociedade se estrutura. A gramática do espaço museográfico tem como base o trabalho com objetos situados no espaço. O exercício museográfico procura captar essências através do isolamento dum objeto. O curador é um construtor de narrativas que seleciona os olhares. Escolhe uns e elimina outros. Cada exposição é como um livro novo, onde as páginas estão em branco. Para isso exigem-se aos espaços museográficos, como aos espaços cénicos, a possibilidade de obscuridade total. A luz emerge da sombra. Da escuridão emerge a revelação como discurso iluminado e redentor.



Ilustração 12 - Janelas da Biblioteca de Viana do Castelo

Há uma crítica contra esta clausura que tem vindo a crescer. Seja no campo da produção do espaço, seja no campo da produção museológica.

Estes aliás são espaços que nem sempre são convenientemente partilhados. Esta é uma crítica que se pode situar nos finais dos anos sessenta do século XX, paradigmaticamente associada ao Centro Cultural Georges Pompidou na cidade de Paris em França, em 1977. Uma construção polémica, pós moderna, com base na proposta de mostrar a arte urbana em diálogo com a cidade envolvente. Um modelo seguido, com mais ou menos sucesso em diferentes espaços.

Os “soixant-huitards” escreveram nas paredes de Paris: -“Deixem as águas do Sena passar pelas paredes do Louvre”! Uma proposta de libertar as forças contidas nos espaços

tornou-se uma problemática constante na museologia. Olhar para a forma como o espaço se torna libertador ou permite a liberdade da experiência passou a ser uma das tensões essenciais na museologia: Olhar para o museu como um espaço de experiências (um concentrador cultural) onde o visitante encontra espaço de construção de vivências, versus o espaço de alienação das massas, construído pelas grandes narrativas do passado. Se este era um dos grandes temas da discussão no final dos anos setenta¹⁰, passado quase meio século, ele continua a despertar intensos debates e a despertar acesas paixões pelo domínio dos espaços de memórias.

Ao olharmos hoje para as configurações predominantes dos espaços patrimoniais permite-nos tomar a consciência das dinâmicas sociais contemporâneas com que as instituições de memória se defrontam. De um lado a alienação do espectador em função das narrativas do objeto, versus a libertação do espectador pela confrontação com esse mesmo objeto.

No primeiro campo temos o predomínio duma lógica de hegemonização pela contemplação da mercadoria. A chamada “sociedade de espetáculo”¹¹ é um espaço de produção de imagens dominantes destinadas a recusar o reconhecimento do sujeito. O museu ícone, o museu com marca, ou os curadores com marca transformaram o mundo dos museus num mundo de espetáculos sucessivos, condensados hoje em “quarteirões culturais”, como propostas de intervenção em espaços urbanos.

No segundo campo temos o predomínio da lógica da intersubjetividade ou os indivíduos buscam o reconhecimento pela experiência crítica sobre os objetos do mundo, incluindo a experiência do seu próprio reconhecimento.

Independentemente das diferenças entre os campos aqui apresentados, e da sua simplicidade disjuntiva, o que nos interessa relevar é que os espaços tendem hoje a fragmentar-se. O antigo espaço da “domus” dilui-se na cidade, procurando novas formas de diálogo organizacional e envolvendo-se em processos urbanos de participação intercultural. Os edifícios estão a metamorfosear-se na cidade. As cidades estão a perder as suas formas celulares e tornam-se espaços capilares. Redes de funções que se agregam e desagregam.

É no âmbito deste debate que pode ser interessante olhar para outras janelas. Para aberturas do espaço para catalisar viagens dialogantes. Os museus que não sejam espaços de objetos, mas espaços de ideias, de pessoas, de emoções, de criatividade. A museologia contemporânea, como espaço de diálogo.

A proposta de passar do espaço encerrado ao espaço aberto transcalar permite múltiplas opções de ação para musealizar a emoção, a sensibilidade e as experiências sociais

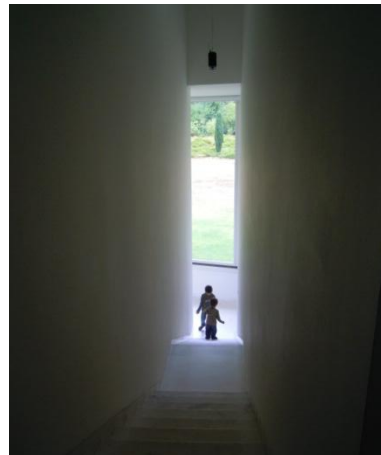


Ilustração 13 - Janelas em Serralves



Ilustração 14 - Janelas do Museu Marítimo de Ilhavo

¹⁰ Baudrillard, Jean, (2008). A sociedade de Consumo, Lisboa, Edições 70

¹¹ Debord, Guy (2012). A sociedade do espetáculo, Porto, Antígona

contemporâneas. Este é aliás um desafio que decorra da consciência da integralidade da ideia de patrimônio. A “Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial” da UNESCO, assinada em 2003 é um exemplo que vem desafiar as tradicionais funções museológica com a apresentar objetos “imateriais”. Como musealizar a festa, a oralidade, a vida captada num instante plena de significado. Como olhar para o que nos é revelado entendendo simultaneamente para o que está para além do objeto ou da mensagem.

Olhar para a Poética do espaço tem constituído uma proposta que temos vindo a trabalhar no âmbito das heranças silenciadas. A questão do esquecimento tem vindo a assumir uma relevância crescente no campo dos estudos sobre a memória desde a monumental obra de Paul Ricoeur sobre “*Memória, a História, Esquecimento*”¹². Nele reflete-se sobre a forma



Ilustração 15 - Janelas da Fundação Gulbenkian

como são legitimadas as narrativas construídas pelos atores sociais nas comunidades. Narrativas sociais que resultam das interações de e com o espaço, dando origem a determinadas formas de organização social. Estas configurações sociais são legitimadas por narrativas, elas próprias também produtoras de interação com a comunidade e com as suas ações no espaço. A produção do espaço e das suas narrativas são vistos como processos de interação complexa.

O nosso trabalho de investigação neste domínio tem vindo a orientar-se para a análise das relações entre estas narrativas, os espaços onde são produzidos e as organizações que as produzem, com base na identificação dos processos de seleção da relevância e do esquecimento. Se a relevância é facilmente inteligível, a questão do esquecimento exige procedimentos de análise mais cuidados, a que temos vindo a chamar como poética da intersubjetividade. Os procedimentos biográficos desta metodologia são apresentados no nosso trabalho “*Olhares Biográficos: a poética de intersubjetividade em museologia*” (Leite, 2012), enquanto a análise dos procedimentos simbólicos no espaço se encontra em formação naquilo que provisoriamente referenciamos como a “*poética do espaço*”¹³.



Ilustração 16 - Janelas do Centro de Arte Moderna Gulbenkian

A fundamentação da poética do espaço tem por base a análise das relações que se estabelecem entre as formas das narrativas sobre o espaço com as estruturas físicas, simbólicas e de legitimação intuídas pelos membros dum determinado grupo, e que se expressam por via de ações de reconhecimento. Procuramos fundamentar os processos de formação das heranças e patrimónios como recurso para a ação. Como pressuposto fenomenológico procuramos olhar para as narrativas produzidas como cristalizações de feixes de possibilidades. A análise destas narrativas, feitas pelas expressões dos membros duma comunidade, forma o conjunto de

¹² Ricoeur, Paul (2008). *A Memória, A História e o Esquecimento*, Campinas, UniCamp

¹³ Trata-se de um trabalho em progresso destinado a integrar um catálogo duma exposição prevista no âmbito das celebrações do ano de Portugal no Brasil

recursos de relevância a partir das quais as ações dos indivíduos se desenvolvem, interagindo com as diversas estruturas físicas (patrimónios e heranças) e sociais (formas simbólicas e de legitimação). Deste diálogo emergem imagens. A cristalização das imagens incorpora sua relevância, ao mesmo tempo que mostra o que está ausente. A ausência constitui-se como aquilo que tendo feito parte do processo, é discriminado. Trata-se dum procedimento que usamos para fazer a arqueologia do esquecimento como elemento de relevância, segundo o princípio de que o que se afirma é simultaneamente a sua negação.

Esta metodologia que temos vindo a trabalhar, que se insere numa linha de investigação mais vasta que se poderá vir a constituir e consolidar como uma “geopolítica de cultura” parte da análise proposta por Boaventura Sousa Santos em *Epistemologias do Sul* ¹⁴.

Neste trabalho teórico, o autor apresenta uma proposta de análise sobre a “*Sociologia das Ausências e a sociologia das emergências para uma Ecologia dos Saberes*” como um procedimento que se enquadra na busca dum novo paradigma científico. O autor parte duma crítica ao paradigma atual das ciências, que considera esgotado, porque incapaz de dar respostas inovadoras aos problemas das comunidades nas suas relações com o mundo. A emergência desse novo paradigma científico nas ciências deverá olhar para o mundo como uma totalidade complexa. ¹⁵

O que nos interessa articular relevar na proposta das “*Epistemologias do Sul*” de Sousa Santos é a sua proposta de análise da relação do saber com o poder em processo. Os processos ocorrem em configurações sociais através dos atores. É no âmbito dessa relação processual que devemos procurar os campos de produção de silêncios como reconhecimento de saberes rivais (Santos, 2006, 87). O objetivo do procedimento é procurar o que se está a transformar e como é que é produzido o sentido do mundo ao nível das diferentes comunidades.

Esta proposta duma nova abordagem metodológica aos estudos sobre a memória das comunidades advém do que o autor considera como “esgotamento do modelo de racionalidade ocidental” (op. cit., 88). O modelo de conhecimento desta racionalidade tem sido construído pela relação entre sujeito que conhece sobre objeto que é conhecido através do método de observação. Este método implica distanciamento, a não-interferência do sujeito, e a verificação da sua reprodutibilidade. Este modelo de separação do sujeito com o seu objeto de análise tem vindo a ser questionada a partir dos trabalhos sobre a relatividade de Einstein. A teoria da relatividade demonstra que, em determinadas circunstâncias a observação dum objeto por um determinado sujeito interfere com esse objeto, sendo provável a criação de interações mútuas. Essa premissa leva-nos à conclusão de que um objeto não pode ser reconhecido fora do sujeito que o conhece e fora do seu sistema de pensamento. Ora se assim é, este modelo de racionalidade nega uma



Ilustração 17 - Conjunto Neoclássico em Lisboa



Ilustração 18 - Conjunto Arte Decó em Aveiro

¹⁴ Santos, Boaventura de Sousa (2006). *A Gramática do Tempo*, Porto, Afrontamento, p 46

¹⁵ Santos, Boaventura de Sousa (2004). *Crítica da Razão Indolente: Contra o desperdício da Experiência*, Porto, Afrontamento

ontologia a tudo o que se encontra fora da sua própria racionalidade. Como a emoção se encontra fora da razão, é frequentemente negada outros modos de conhecimento.¹⁶

O modelo pós-moderno (o autor substitui este vocábulo por cosmopolita, para o distinguir da produção teórica com este nome) necessita de reconhecer que o conhecimento seja hoje entendido como uma constelação de complexidades interdependentes e em processo. A ciência deve ser entendida como um modo de explicar a realidade, através de determinados procedimentos que interferem com essa mesma realidade. Com esse reconhecimento o conhecimento é entendido como probabilidade que dever ser observado pela interdisciplinaridade¹⁷. Advoga-se inclusive a reorganização dos processos de formação dos saberes, com base na inclusão da complexidade dos sistemas, da indeterminação dos processos, da incerteza dos movimentos a adoção de sistemas abertos com fonte de inovação que se opõem aos sistemas fechados que tendem para a entropia (ibidem).

A busca de novas linhas de reflexão para a ciência, apontadas por Sousa Santos implica a relativização dos conceitos usados e enfrentar as evidências que na matriz da produção do conhecimento se encontram as relações de poder estabelecidas na sociedade. Relações que são hierárquicas e horizontais e que determina os próprios limites desse mesmo conhecimento. O conhecimento é então uma possibilidade dada pela relação da função da sua capacidade de reprodução com a sua adequabilidade como resposta às questões colocadas. O conhecimento provável emerge da tensão processual entre conservação e inovação, ou com defende o autor um confronto entre a ação conformista e a ação com “*quiddam*”¹⁸ (Santos, 2006, 83).

Segundo o autor que escreve em 2006, os contextos sociais e políticos contemporâneos exigem que o conhecimento formule perguntas para os grandes questionamentos da humanidade.

Esse conhecimento é hoje um procedimento que implica a criação de diálogos que partem das situações concretas dos indivíduos e das suas comunidades. Formular perguntas pertinentes é um primeiro passo para a questionar as suas relevâncias. Na formulação das pertinências, partindo da fundamentação sobre o relevante como afirmação de relações de poder, é necessário segundo o autor questionar as ausências como um primeiro passo para entender o que está a emergir.

A relação entre a ausência e a emergência advém da incorporação no processo de conhecimento da experiência cognitiva no mundo. A experiência intersubjetivas permite identificar as emergências a partir das ações dos indivíduos, do seu confronto social em busca de compromissos. Ainda segundo Sousa Santos, a experiência e o conhecimento do mundo são diversos, infinito e os seus limites encontram-se na capacidade de captar a razão, as sensações e os afetos. Ou seja a capacidade de assumir uma forma de consciência do mundo como vontade de representação do ser. Revelar a diversidade cognitiva do mundo é questionar o mundo e assumir a experiência intersubjetiva da emergência como processo de transformação. A



Ilustração 19 -Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

¹⁶ Para uma melhor detalhe da questão veja-se Damásio, António (2010) O Livro da Consciência, Lisboa, Temas e Debates.

¹⁷ A Carta da Transdisciplinaridade foi aprovada em 1994 nos Encontros da Arrábida e defende a o fim das disciplinas e a necessidade de interdisciplinaridade. Entre outros participaram Edgar Morin, Lima de Freitas e Bensaude-Nicolescu

¹⁸ Do latim, ação com conteúdo, com algo essencial

experiencia da capturar a essencial em movimento. Desde modo a proposta do autor afirma que uma sociologia das ausências é acompanhada por uma sociologia das emergências, defendendo que estas emergências devem ser procuradas no âmbito do que chama “ecologia dos saberes” (op. cit., 98).

Sistematizando a sociologia das ausências é um procedimento de conhecimento que procura uma fenomenologia de transformação de objetos improváveis em objetos possíveis. Trata-se de uma forma de catalisar as ausências em presenças, configurando a necessidade de incorporar uma sociologia das emergências, que permite ultrapassar as razões metonímicas¹⁹ e prolépticas²⁰.

A ecologia dos saberes permite concentrar a vontade de experiencia na resolução dos problemas atuais. Segundo Sousa Santos, as grandes narrativas hegemónicas levaram a uma redução do presente e à ampliação do futuro. O modelo da racionalidade moderna acentua a ideia da utopia, em detrimento do topos.

Por isso contrapõe o autor com a necessidade da razão cosmopolita ampliar o presente e reduzir a possibilidade de futuro. A sociologia das ausências visa essencialmente criar uma carência e transformar a falta ou o desperdício de experiência social em campos de trabalho como forma de ampliar o mundo presente. A sociologia das ausências procura substituir o vazio do futuro dado pelo tempo linear (vazio porque é previsível) por um tempo de possibilidades plurais. Este feixe de possibilidades é operado no presente. O presente é então uma possibilidade. Um modo de viver e ver o mundo. O movimento do mundo vistos como possibilidade resulta da perspectiva de carência (algo que falta), da percepção da tendência (algo em processo) e a percepção de latência (o que está na frente do processo, o que já existe).

Ainda segundo Sousa Santos o modelo de racionalidade conduziu o conhecimento para um campo de “monoculturas” de saberes. A essa monocultura que conduziu o conhecimento à sua esterilização é necessário uma “ecologia de saberes”.

A ecologia dos saberes constitui-se por via da incorporação dos saberes locais. A ciência deverá encontrar soluções para explicar o mundo a partir da riqueza das experiências e vivências locais.



Ilustração 21 - Museu de Etnologia de Lisboa



Ilustração 20- Convento de Jesus em Setúbal

¹⁹ A crítica da razão metonímica é apresentado em (Santos, 2006, 91). Trata-se duma crítica à racionalidade ocidental que permite a emergência duma operação de sinédoque, isto é a atribuição da totalidade às partes. Essa racionalidade limita a capacidade de observação fora da totalidade, uma vez que todas as partes observadas fazem parte do todo.

²⁰ A crítica da razão proléptica é igualmente apresentada por (Santos, 2006, 107). Na sequência da anterior posição sobre os processos de pensamento da ciência, a crítica do autor identifica uma conceção de tempo como uma estrutura linear. Esta linearidade do tempo leva a projetar no infinito as ações como representação do total. A prolepse é uma figura da retórica que tem como objetivo eliminar as objeções da narrativa. Segundo Santos, a ciência ocidental olha-se a si mesma como um processo que cresce linearmente por acumulação e que se projeta no futuro. As ações de hoje, pela prolepse são justificadas por esse objetivo final.

A sociologia da emergência opera então sobre a possibilidade de ampliação dos saberes, das práticas e dos agentes, no âmbito da identificação das possibilidades de futuro. Ora essa semântica de expectativa manuseia possibilidades e potência social que se traduzem numa ecologia de saberes. (Ibidem, 112)

A questão do rigor relativo à prática da sociologia das ausências e das emergências na busca duma ecologia de saberes obriga a uma prática de diálogo entre diferentes linguagens e modos de pensamento. Para é enfrentar esses problemas, o autor propõe aquilo a que chama hermenêutica diatópica²¹ para enfrentar a produção de uma grande quantidade de realidades e objetos antes não existentes (ibidem, 113). Trata-se de objetos mais fragmentados, formas mais caóticas e plurais do que aquelas antes vividas e inteligíveis. Importa portanto afinar a operação metodológica capaz de compreender e de ressignificar essas outras realidades. Esse procedimento metodológico constitui-se como um “*procedimento de tradução*” que contemple a heterogeneidade do real e aponte, sobretudo, a não-univocidade de sentidos no mundo contemporâneo. A hermenêutica diatópica é produção de uma teoria da interpretação do conhecimento por zonas de contacto das visões do mundo, considerando que é nessas zonas de contacto que se encontram os processos de transformação. Propõe-se então, reconstruir processos de significação a partir desses elementos comuns.



Ilustração 22- Portão da Universidade de Coimbra

Janelas de outros olhares: Da cartografia do silêncio à poética do espaço.

Procuramos aplicar este procedimento analítico à experiências da viagem por um espaço urbano em busca das suas memórias e heranças. Procurar desvelar o que se encontra oculto através do procedimento proposto. O trabalho está em curso, pelo que aqui apresentamos alguns resultados preliminares. A dimensão poética como metodologia no urbanismo é uma ferramenta raramente mobilizada. Ela pode ser útil para entender o “*espírito do lugar*”, a sua dimensão utópica (de para além do sítio) a partir da qual se podem construir conceitos estruturantes que orientem a produção de propostas.

A poética no urbanismo emerge na leitura do património como uma dimensão da narrativa sobre o espaço. Ela permite captar de forma intuitiva os processos de transformação. A poética apresenta uma dimensão exegética (de exegese ou transcendência) que liberta significados contidos nas formas, através da verbalização e ritualização (os movimentos pendulares e as festas). Ao mesmo tempo apresenta uma dimensão inclusiva ou teórica, (a imanência, como uma busca do todo na essência das coisas) porque produz um discurso contextualizado num espaço e num tempo, onde tradicionalmente se procuram captar os fenómenos. Ora este discurso contextual recria sucessivamente a experiência social, constituindo as narrativas desenvolvimento delas mesmas.



Ilustração 23- Sé Velha de Coimbra

A poética como ato comunicativo permite produzir significados plurais, através dos quais se podem constituir leituras inovadoras. A dimensão poética traduz-se por uma

²¹ Diatópico é um processo de diferenciação linguística por pertença a universos geográficos distintos.

experiência do sensível pela emoção. Uma viagem dos sentidos pelo espaço na busca de momentos processuais.

A poética como experiência urbana é uma experiência de intesubjetividade onde os diversos sujeitos se deslocam no tempo e no espaço em torno de objetos socialmente significativos, de heranças comuns, para, em conjunto reconstruírem os elementos de conjunção. Ponto de partida para criar novos sentidos da ação, ou para se desenvolverem novos processos, quando a disjunção se mostre inevitável.

A questão da poética é também relevante para ultrapassar as questões da autenticidade (Declaração de Veneza, 1962). Perante a emergência da fenomenologia processualista dos objetos patrimoniais, a conclusão da evidência da sua condição metonímica é inevitável, remetendo a discussão para o plano da função social dos objetos dos museus. Para que servem os objetos nos museus. Fora das narrativas hegemônicas o objeto patrimonial nega-se a si mesmo. Despido de significância, emerge o silêncio. O silêncio como oportunidade de escutar o que foi esquecido, Escutar o silêncio de forma a dar voz às diferentes narrativas. A poética é um instrumento que permite a emergência da inovação em ambientes inclusivos das diversidades.

Uma outra proposta metodológica para captar a poética do espaço, para do uso de instrumentos que mobilizam os diferentes sentidos do espaço são as cartografias sonoras. Esta é uma proposta de processo de conhecimento sobre as identidades dos espaços que também temos vindo a desenvolver. As cartografias sonoras como procedimento de tradução das imagens poéticas, resulta numa busca de sentidos e de reconhecimento dos espaços, para catalisar ação.

Se atentarmos ao que nos rodeia, às formas do som em que estamos envolvidos e as compararmos com os diferentes registos que podemos reconstruir como objetos arqueológicos, alguns deles ainda presentes em diferentes espaços urbanos podemos, num primeiro momento distinguir um campo de sonoridades pré-urbanas, e um campo de sonoridades urbanas. O primeiro é identificável pela experiência da “ruralidade”. O segundo é identificado pela experiência da “urbanidade”

A domesticação do tempo pelas sociedades ocidentais que conduziu à construção da ideia do tempo único e linear é um elemento de relevância para entender a proposta da cartografia sonora. As duas grandes instituições coletivas da ocidentalidade o convento e a força armada, marcam o tempo com toques. A escola herda do convento a sineta. A fábrica, organizada como exército herda a sirene da alvorada e do recolher para marcar o tempo do trabalho. A linearidade é lembrada por ritmos regulares que correspondem a segmentos do tempo. Esta marcação do espaço do tempo passou em grande parte pela construção duma ideia mecânica do som. O som é construído sobre o silêncio. Essa operação conduz à valorização do som e ao esquecimento do silêncio. Por exemplo o campanário da igreja da aldeia marca o ritmo diário da vida através da sincronização das ações e dos tempos sociais. Da alvorada ao ocaso o tempo social é ritmado. A emergência é marcada pela súbita erupção do som, fora dos ritmos sincronizados. O silêncio interrompido como sinal de alarme. O corpo social responde aos estímulos sonoros.

A emergência das sonoridades urbana moderna é construída sobre a exacerbação da mecânica dos sons. Os vários sons mecânicos vão sobrepondo uns aos outros produzindo uma cacofonia. Os nossos ouvidos e os nossos hábitos culturais procedem a uma distinção natural entre ruído e música. Esta é uma distinção de depende da subjetividade da harmonia, da



Ilustração 24- Museu de Arte Popular em Lisboa

combinação do ritmo e da melodia. Essa operação permite-nos, ainda que envolvidos em diferentes polifonias, acabemos por isolar espaços de sons que nos orientam. Poderemos portanto dizer que há sons que foram domesticados, reconhecidos, outros que como ruído nos levam a afastar, e ainda outros que nos podem ser desconhecidos. Assim, como hipótese explicativa do nosso trabalho, se poderemos considerar a possibilidade duma história dos sons e em caso afirmativo poderemos reconstruir uma pré-história urbana e olhar, para a forma da organização duma cidade a partir dos seus sons²².

A viagem ao diferente espaço permite-nos facilmente identificar as diferenças entre os sons domesticados e não domesticados. Não é difícil encontrar alguém que ao fim de três dias na natureza sinta a angústia do silêncio. Também é fácil recordar, entre os mais velhos as memórias das sonoridades pré-urbanas como os pregões dos vendedores, dos sons das águas a correrem nas fontes, dos cavalos nos empedrados, ou do som do vento nas árvores. Ao viajar para diferentes cidades podemos ter uma ideia da diferença dos espaços através dos diferentes sons urbanos. Os ruídos mecânicos mais intensos das centralidades, dos bairros populares, das zonas residenciais. Podemos através do sons reconhecer os sons de convívio e lazer, do comércio. Há sons de são claras indicações das pertenças territoriais. Por exemplo ruído mecânico do automóvel constitui um importante marcador territorial, fornecendo uma importante informação sobre a forma de organização e uso do espaço.

Em suma o projeto que procuramos desenvolver procura trazer o som da vida real para o domínio da museologia como exercício de reconhecimento. A proposta da intersubjetividade é pensar os modos como os indivíduos se ligam uns entre os outros e com a terra. Restabelecer os conectores como construção duma ecologia de

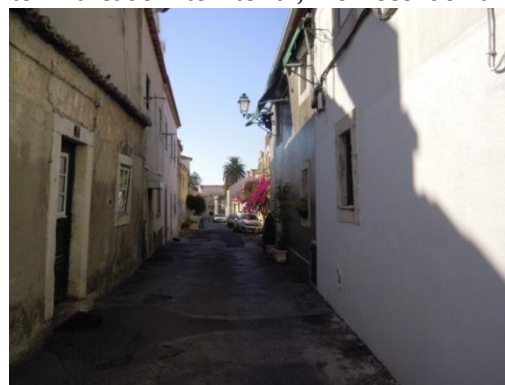


Ilustração 25 - Janelas de Construções tradicionais em Carnide

saberes. Um outro objetivo é chamar a atenção dos urbanistas que o som não está integrado no ordenamento do território. As sonoridades são marcas de resiliência do território a parti do qual se podem reconstruir paisagens sonoras.

Concluindo. A questão da análise das janelas nos museus e procurando unir as diferentes linhas de reflexão que até agora desenvolvemos, podemos verificar que a nossa chave de descodificação é a janela como metáfora. Como verificamos, no espaço a forma e a função da janela foram variando ao longo do tempo. Os espaços pós-modernos das nossas sociedades são espaços abertos onde se dialoga com o exterior, com o ambiente que envolve o equipamento. Também verificamos, que duma forma ou doutra os equipamentos museológicos foram encontrado diferentes soluções para trabalhar com as janelas, ora ocultando a luz natural, ora procurando canaliza-la para espaços intersticiais. Também verificamos que, acompanhando a abertura do desenho se verifica um deslocamento dos olhares museais para objetos transitivos. Há uma crescente convicção que os objetos do mundo são transitórios e subjetivos. A busca da intersubjetividade permite que nas sociedades cosmopolitas as experiencias se traduzam em construção do presente. Um presente que resulta da inclusa dos saberes e das experiencias dos membros das comunidades. Uma experiencia que se vai sucessivamente reconstruindo a si mesma.

²² Para mais detalhes sobre esta questão veja-se Fortuna, Carlos e Leite, Rogério Proença (2012). Diálogos Urbanos: Territórios, Culturas e Patrimónios, Coimbra, Almedina

Verificamos como esses desafios se foram insinuando nas práticas e nos processos museológicos. Verificamos que a museologia tem vindo progressivamente a alterar a sua relação com os objetos. A museologia tem vindo progressivamente a transformar-se numa narrativa transitiva permeada pela intersubjetividade. Uma transitividade que tem mais a ver com o sujeito que a experimenta do que com as relações de tensão com que o poder social hegemónico se procura legitimar e ressignificar. Daí que os grandes desafios da museologia contemporânea sejam o de trabalhar com emoções e com sentimentos. Trabalhar com a imaterialidade levanta diversos desafios. Como se musealiza as lágrimas e os sentimento? Como se musealiza o silêncio do que está esquecido?

Os procedimentos analíticos que temos vindo a propor para, a partir duma museologia do esquecimento e dos silêncios, olhar para novas janelas da museologia como proposta da duma museologia das emergências, implica um deslocamento do locus do passado para o presente. Assumir a museologia como um discurso sobre o presente aberta ao mundo das experiências contemporâneas.

Como verificamos, através da análise poética do lugar e das suas cartografias sonoras fenómenos de reconhecimento estão ligados aos processos de afirmação do poder por via das formas de configuração dos espaços. Nas comunidades cosmopolitas os poderes afirmam-se de forma plural e interativa entre todos os membros, sendo que cada um assume um posicionamento nesse conjunto. A inclusão da poética do espaço na museologia é um procedimento que permite a inclusão e o reconhecimento das diferenças entre os atores e criação de compromissos como fundamento da ação. A poética do espaço é uma oportunidade para catalisar o reconhecimento e praticar a democracia. Janelas para a experiencia do mundo



Ilustração 26- Calçada Marquês de Abrantes Lisboa

da
os

se

a