

tarefas estão soterradas a alguns centímetros abaixo do nível do algués, para poderem receber o azeite e o azinagre. Jaime Lopes Dias (1967: 233)¹⁴² considera que existem por norma duas tarefas, sendo que a primeira é maior do que a segunda. O azeite e o azinagre escorrem até encher a primeira tarefa, como o azinagre é muito mais denso, que o azeite, desce. Quando a primeira tarefa está cheia, o azeite começa a correr para a segunda. Se ainda traz alguma impureza esta depositar-se-á no fundo e sairá pelo processo já indicado. Quando por sua vez estes recipientes estiverem cheios, o azeite completamente puro fica a repousar para o assentamento de algumas impurezas que ainda existam.

Os autores Jaime Lopes Dias (1967: 233)¹⁴³ e João Francisco Ribeiro (1956: 74) referem ainda que para o maior apuramento do azeite nas tarefas, o lagareiro utiliza a água quente como auxílio, à medida que a água russa sai, o lagareiro vai acrescentando água, de forma a permitir a subida do azeite, pois a água é mais densa e pesada do que o azeite, logo desce enquanto o azeite continuando a passar para a segunda tarefa.¹⁴⁴ O autor João Francisco Ribeiro (1956: 74) classifica este processo de muito engenhoso, acrescentando que ao encontrar o alpechim¹⁴⁵ atingiu a zona de separação.

Manuel da Silva Guimarães (1979: 178) revela a importância do espicho, acrescentando que este elemento deixa passar a água russa e simultaneamente evita que líquidos estranhos permaneçam nas tarefas. Depois de detectar o ponto de separação entre a água e o azeite, abre o espicho. Jaime Lopes Dias (1967: 233)¹⁴⁶. As espichas das tarefas são manobradas pelo sangradouro¹⁴⁷, que comunica com o exterior do lagar através de um alvanel ou aqueduto¹⁴⁸. A água russa corre por um cano feito em cimento até ao inferno¹⁴⁹ (Pierre Gautherot, 1912: 18) ou ladrão¹⁵⁰ saindo depois para a ribeira

As seiras eram colocadas novamente na prensa, para um aproveitamento do azeite, bem como a água russa ainda existente na pasta e procedia-se ao caldeamento ou caldeação¹⁵¹ (Vide

¹⁴² Vide Volume VI.

¹⁴³ Vide Volume VI.

¹⁴⁴ Lopes Dias (1967: 233-234) no volume VI descreve um processo para o lagareiro se certificar da quantidade existente ainda na tarefa. “ (...) o mestre lagareiro usa uma pequena palha de colmo com a espiga voltada para baixo onde enfia uma azeitona madura. A azeitona desce até chegar à camada de água russa, onde pára, ela não desce para além do azeite. A palha serve para fazer a medição.”

¹⁴⁵ Alpechim – Vide Anexo Glossário, p. 2.

¹⁴⁶ Vide Volume VI.

¹⁴⁷ Sangradouro ou sangradeira – Vide Anexo Glossário, p. 12.

¹⁴⁸ Alvanel ou Aqueduto – Vide Anexo Glossário, p. 2.

¹⁴⁹ Inferno – Vide Anexo Glossário, p. 8.

¹⁵⁰ Ladrão – Vide Anexo Glossário, p. 8.

¹⁵¹ Caldeação – Vide Anexo Glossário, p. 3.

Fotografia 89), com a ajuda de um cocho¹⁵² (Vide Fotografia 90). Este azeite é de pior qualidade e não se mistura com a primeira prensagem, de melhor qualidade e de maior resistência, feita por pressão a frio, designada por azeite virgem.

Ainda a respeito da caldeação, Benjamim Pereira (1997: 108), refere-se a essa prática como indispensável dada a imperfeição da moenda, a fraca compressão, e as baixas temperaturas características da safra. Este autor (1997: 104) reconhece, no entanto, que este método é criticado por alguns especialistas. O autor Amadeu Rebello (1921: 18) refere outro método de retirar mais azeite sem este sofrer a operação do escaldão é ser submetida novamente à pressão. O autor (1921: 18) sugere, a diminuição do tamanho das seiras e enche-las com menor quantidade de pasta, podendo assim aumentar o número de seiras e repetir a operação da compressão inúmeras vezes. Assim consegue-se obter segundo o autor o mesmo resultado sem que o azeite perca o seu paladar e aroma. Em termos práticos, através de depoimentos, o autor entende a dificuldade de alterar técnicas de laboração, em parte devido á teimosia dos proprietários.

Todos os resíduos provenientes do lagar têm a sua aplicação. Os bagaços, que ainda mantêm uma certa percentagem de óleo, tal como define J. Possolo Saldanha (2003: 131) estes óleos sofrem processos químicos de extracção, essencialmente para óleos de refinaria. A autora Maria Luísa Mateus (1990: 27) classifica o bagaço como um “ (...) composto de diferentes características físico-químicas e mecânicas, as quais ainda retêm azeite e humidade”. Acrescenta ainda que estas características variam consoante os processos de extracção a que foram submetidos: a prensagem ou a centrifugação. O bagaço é também utilizado para alimentação de gado ou pode ser também empregue como adubo para os olivais e para combustível do lagar. (Vide Fotografia 91).

Também o óleo de bagaço de azeitona, poderia ser comercializado sob a designação de, óleo de azeitona, distingue-se pela sua elevada estabilidade em relação aos outros óleos alimentares, que não suportam as mudanças de temperatura.

- Lagar Hidráulico

Tal como já mencionamos na sequência anterior, os lagares de tracção hidráulica vieram substituir os de tracção animal essencialmente no processo da moenda, estando por isso

¹⁵² Cocho – Vide Anexo Glossário, p. 5.

interligados, chegando mesmo os dois a trabalhar em fases simultâneas da história. Estes métodos desenvolviam-se através de um complicado sistema de caleiras que transportavam a água para onde fosse necessária.

Orlando Ribeiro (1979: 17) acrescenta que a origem da maquinaria de engenhos mecânicos dos lagares hidráulicos é provavelmente na Baixa Idade Media, facilitando a “ (...) *passagem de instrumentos muito rudimentares para as primeiras máquinas industriais.*”

A autora Maria José Dias Martins (1954: 120-121), Oliveira Marques (1987: 50)¹⁵³ e mais tarde Benjamim Pereira (1997: 43-45) afirmam que estes lagares, designados por hidráulicos manuais, nasciam perto de ribeiras, porque era necessária água para as lavagens e também como força de tracção (aproveitamento de recursos naturais desenvolveram as tecnologias engenhosas) (Vide Fotografia 92). Para a operação da moenda a água é conduzida por uma alvada ou levada¹⁵⁴ que vai mover o alcatruz¹⁵⁵ ou roda hidráulica que está no exterior do lagar (M. J. D. Martins, 1954: 120), podendo ser em ferro ou madeira com 5 ou 6 m de altura. A levada é substituída por uma cale¹⁵⁶, cala ou caleja em madeira, quando entra no interior do lagar, que despeja nos corcovelos ou covelas. Nesta cale existe uma espécie de alçapão, designado por pojadouro¹⁵⁷ accionado por um arame que é aberto quando pretendem que movimento o continue ou pare, porque a moenda não pode estar em contínuo movimento, dada a necessidade de ir retirando a pasta e acrescentando nova. A roda que está no exterior “(...) *comunica o movimento a outra interior que lhe é paralela e que tem uns dentes espetados na perpendicular*”, (M.J.D, Martins, 1954: 120) designada por entrosga¹⁵⁸, rodete ou roda de inferno dentada, que se vão encostar a outros que estão numa outra roda (J. F. A. P. Ribeiro, 1956: 70) designada por dobadoira¹⁵⁹ ou capela está ligada ao pio o qual faz mover as galgas. A dobadoira move-se entre uma trave e a rela¹⁶⁰ onde assenta o aguilhão¹⁶¹ e o seu movimento regula-se pela raposa¹⁶². Este movimento é transmitido para as galgas, accionando-as através de um eixo.

¹⁵³ O autor Oliveira Marques (1987: 50) considera que o incremento da energia hidráulica constitui um dos grandes passos da primeira metade do século XIV. Acresce ainda que a cidade de Leiria (c. 1434) poderá ter sido uma das primeiras a utilizar este sistema.

¹⁵⁴ Levada – Vide Anexo Glossário, p. 9.

¹⁵⁵ Alcatruz – Vide Anexo Glossário, p. 1.

¹⁵⁶ Cale – Vide Anexo Glossário, p. 3.

¹⁵⁷ Pojadouro – Vide Anexo Glossário, p. 10.

¹⁵⁸ Entrosga – Vide Anexo Glossário, p. 6.

¹⁵⁹ Dobadoira – Vide Anexo Glossário, p. 6.

¹⁶⁰ Rela – Vide Anexo Glossário, p. 11.

¹⁶¹ Aguilhão – Vide Anexo Glossário, p. 1.

¹⁶² Raposa- Vide anexo Glossário, p. 11.

O autor Benjamim Pereira (1997: 43-45) acrescenta duas formas de accionamento hidráulico: a roda de agua motriz horizontal e a roda de agua motriz vertical. Nos lagares de roda horizontal a agua sai do açuda a um nível superior à roda seguindo por um canal até ao lagar. Quando entra no lagar esta segue por uma calha de madeira disposta de forma muito inclinada que termina junto da roda onde existe uma saída regulável designada por seteira. A seteira dirigida contra as penas, gira e roda o seu eixo.

“ Nos lagares de roda vertical de propulsão superior frontal, a agua sai do açude e é encaminhada até ao lagar, como no sistema anterior. A calha termina em madeira e ultrapassa o ponto mais alto da roda levando a água a cair sobre os copos mais elevados empurrando-os para baixo. O movimento das rodas de água é iniciado ou interrompido abrindo e fechando as comportas à entrada da gola, no sistema vertical, uma peça de madeira o poujadouro, manejado a partir do interior do lagar intercepta a agua da caldeira e desvia-a para fora dos copos, a agua continua a sair pela seteira evitando que bata nas penas”. (B. Pereira, 1997: 44)

O autor João Ribeiro (1956: 68) acrescenta ainda que a distancia das galgas ao centro do pio são diferentes de modo a permitir que se percorra toda a superfície.

Mais tarde surgem as prensas hidráulicas mecânicas. A esse respeito, Benjamim Pereira (1997: 60), refere que foi criada no “ (...) princípio da igualdade da pressão dos líquidos (...)”, e representou o estado mais avançado neste campo. Kiritsakis (1992: 94) informa que a prensagem se faz por centrifugação em máquinas separadoras verticais. J. A. Ribeiro (1956: 78-79) descreve como funciona este processo. São colunas de aço, encimados por uma placa de aço, designada por cabeça da prensa na qual são comprimidos os capachos ou seiras¹⁶³ carregados de massa e que são colocadas no prato, no qual é transmitida pressão por um pistão. A altura deste elemento varia entre 1,40 e 1,70 metros. Esta pressão é exercida aproximadamente durante 20 minutos. A fase seguinte é designada por *desencapachamento* ou *desenseiramento* da pasta feito na maioria dos casos manualmente. De seguida esta pasta vai ainda para uma máquina designada por destorroador, que serve para esmiuçar. Daqui é levada para um sem fim para outro moinho, de galgas cilíndricas. Esta pasta já mais seca designada por bagaço é adicionada agua quente, para segundo o autor facilitar a drenagem. O processo seguinte é semelhante, a pasta volta ainda a ser submetida a uma nova pressão. Este azeite é de pior qualidade, e corre para depósitos de ferro que possuem uma torneira de

¹⁶³ Capachos – Vide Anexo Glossário, p. 4.

descarga na base. “*A descarga é feita por uma caldeira comum que conduz o caldo a um outro depósito, este de cimento onde é elevado por uma bomba centrífuga que separa o azeite da água ruça.*” (J. A. Ribeiro, 1956: 80). O J. A. Ribeiro (1956: 81) acrescenta também a existência de depósitos, designados por depósitos de segurança, onde “*(...) se apura o azeite, que possa ter sido arrastado com essas águas.*”

O autor Pierre Gautherot (1912: 22) refere-se às prensas modernas (prensas hidráulicas da força mecânica) como mais perfeitas e construídas de acordo com as exigências técnicas do azeite. Estas prensas podem ser movidas através de alavancas simples ou múltiplas e ainda através de força hidráulicas. Segundo o mesmo autor e dadas as diferentes aplicações de forças, consoante os diferentes tipos de prensas, determinados lagareiros e técnicos especializados defendem que para a primeira e segunda espremedura deve-se utilizar as alavancas múltiplas e para a terceira as prensas hidráulicas.

- Lagar mecânico

A revolução industrial e a aplicação do vapor ao lagar fizeram com que fossem introduzidas, em alguns lagares, prensas individuais em ferro fundido, manuais inicialmente e mais tarde a motor. “*Complexos sistemas de lonas e correias começam a atravessar os diferentes compartimentos do lagar, movendo a maquinaria necessária*” (J. Possolo Saldanha, 2003: 130) para a produção do azeite (Vide Fotografia 93). O gásóleo vai substituir os combustíveis sólidos, como é o caso do motor (Vide Fotografia 94) ou da caldeira, onde as peças, outrora separadas consoante as fases de laboração, agora estão encadeadas. (J. Possolo Saldanha, 2003: 130) Este avanço tecnológico traz outro tipo de consciência aos lagareiros e aos proprietários, no sentido em que a procura de qualidade do azeite e da azeitona é cada vez mais exigente. Aparecem agora peças como a balança decimal (Fotografia 95) e a máquina que lava as azeitonas antes da moagem (Fotografia 96).

Muitos destes sistemas começam a aparecer e a ser substituídos com alguma rapidez. Este sistema complexo de maquinarias de lagares, estão constantemente a ser actualizados, com diferentes termos técnicos daí a nossa dificuldade em definir cada um deles, tarefa essa que não cabe aqui analisar. Vamos tentar explicar apenas os lagares que nos deram a conhecer os autores cuja bibliografia consultámos, de modo a entendermos o seu processo de desenvolvimento. Definiremos apenas alguns destes complexos sistemas.

A prensa de parafuso central, segundo Benjamim Pereira (2003: 56) outro método que revezava a prensa de varas, tal como já referimos anteriormente, é conhecida desde a antiguidade. Com a Revolução Industrial este método evoluiu e melhorou, ao contrário da prensa de varas, que manteve o seu funcionamento tradicional. Os materiais eram constituídos em madeira e a partir do final do século XIX foram substituídos por outros em ferro, mais resistentes. Ainda em madeira:

“ (...) aparecia em forma de uma armação composta de duas ou quatro fortes colunas, espigadas em cima e em baixo em espessos pranchões¹⁶⁴, constituindo uma estrutura rígida e muito pesada. No pranchão superior abria-se a porca onde jogava o parafuso da prensa, de passo mais ou menos largo que actuava numa cabeça, deslocando-a no sentido vertical, entre as colunas. O braço ou alavanca entrava em furos dispostos em cruz, abertos na extremidade inferior do fuso.” (B. Pereira, 1997: 56)

A força humana aplicada sobre o braço é desmultiplicada por intermédio de um sarilho¹⁶⁵ que está ao seu lado. (Vide Fotografia 97) Segundo o autor José Possolo (2003: 129) o sarilho é o modelo mais sofisticado dos antigos pesos do lagar de varas. Quanto às prensas em ferro

“ (...) podem ter duas ou quatro colunas e o parafuso actua ora sobre um pranchão de madeira ora sobre uma sapata¹⁶⁶ redonda de ferro. Ele desloca-se por meio de um dispositivo mecânico situado na sua extremidade inferior, provido na periferia de um denteado ou aba circular com buracos equidistantes, onde entram umas travincas¹⁶⁷, e é accionado por forte braço de ferro, num movimento de vaivém.” (B. Pereira, 2003: 59)

As prensas, os moinhos¹⁶⁸, os trituradores e o destroçador substituem os antigos processos de moagem manual, sendo substituído pela força do motor (Vide Fotografia 98, 99 e 100). O autor Pierre Gautherot (1912: 20) refere-se ao moinho Veraci (Vide Desenho 101) que se compõe de duas galgas pedras com 1 m de diâmetro e 0,35 de rasto e a prensa Veraci (Vide Desenho 102). No moinho a azeitona é depositada no pavimento superior, cai para a vasa, e logo debaixo das galgas, por um funil que as acompanha no seu movimento rotatório. Uma

¹⁶⁴ Pranchões – Vide Anexo Glossário, p. 11.

¹⁶⁵ Sarilho – Vide Anexo Glossário, p. 12.

¹⁶⁶ Sapata – Vide Anexo Glossário, p. 12.

¹⁶⁷ Travincas – Vide Anexo Glossário, p. 14.

¹⁶⁸ A designação moinho é o conjunto formado pelo pio e pelas galgas.

raspadeira gigante impele para uma abertura lateral a azeitona, sobre a qual as mós passaram uma só vez. O mesmo autor (1912: 20) refere o triturador (Vide Desenho 103) e o desfacelador Salvatella (Vide Desenho 104). O triturador compõe-se de uma tremonha em que se deita o fruto, de um depósito onde cai a pasta, e de dois cilindros de ferro horizontais canelados, movendo-se em sentidos contrários, que esmagam a polpa e britam o caroço. Os trituradores repisando a massa após um primeiro aperto moderado e aumentado progressivamente a pressão.

Pierre Gautherot (1912: 20) descreve ainda o destroçador¹⁶⁹ de Koeber, de ferro compõe-se de dois jogos sobrepostos, o superior recebe o bagaço como sai da prensa, e destroça-o por meio de fortes dentes implantados num cilindro animado de movimento rotatório; o interior acaba de desfazer a massa entre as saliências de um núcleo, girando rapidamente dentro de uma caixa armada internamente de pontas. Existem ainda, segundo o mesmo autor, sistemas semelhantes o destroçador Laurent Trères e Collot de Dijon.

J. A. Ribeiro (1956: 76) refere-nos outro tipo de sistemas encadeado, designado de lavador - transportador. Este sistema é composto por uma tremonha¹⁷⁰ onde se deita a azeitona, por um prato giratório com ranhuras, instalado na parte inferior, que conduz o fruto. Esta máquina obriga a azeitona a passar por baixo de um chuveiro, onde estas são lavadas. Antes porém as azeitonas são pesadas. Este sistema encadeado é constituído por três galgas cónicas com base para o exterior do pio, que recebe a azeitona no centro, vinda do lavador – transportador. Nesta fase a azeitona é moída, do centro para a periferia. De seguida cai numa caleira que circunda o pio e é arrastada para a abertura da batedeira. O autor José Possolo da Saldanha (2003: 131) refere-se à termobatedeira (Vide Fotografia 105) “ (...) *que homogeneiza a pasta da azeitona intercalando-se entre a moenda e a prensagem para melhoramento do lagar.*” Este processo é de grande importância pois não deve exceder os 20 minutos nem deve ser aquecida em excesso. Maria Luísa Andrade Mateus (1990: 8) entende que o objectivo da termo-batedeira (aumento da temperatura) é facilitar a separação do azeite das células que o originam e a aglutinação das gotículas. Mas não deve ser aquecida em excesso pois poderiam perder-se componentes aromáticas e surgir oxidações no azeite.

A fase seguinte é designada por enseiramento¹⁷¹. Este método é feito no prato da prensa (Vide Fotografia 106 e 107). Nos lagares da era pré-industrial, segundo Maria José Martins

¹⁶⁹ Destroçador – Vide Anexo Glossário, p. 6.

¹⁷⁰ Tremonha – Vide Anexo Glossário, p. 14.

¹⁷¹ Enseiramento ou Encapachamento – Vide Anexo Glossário, p. 6.

(1954:121) após a colocação das seiras nas prensas, a bateria é posta a trabalhar. A pressão da água faz subir a prensa permitindo a compressão das seiras “ (...) *contra a parede superior desta de modo a que saia todo o líquido que a massa contém (...)*” este líquido vai escorrendo pelas seiras “ (...) *e cai no carro onde existe um cano ao qual se enrosca uma mangueira de lona. Por ela o azeite desce até um pequeno recipiente de lata e desde até as sangradeiras (...)* *Quando as seiras estão bem escorridas e a bateria marca uma pressão de 350 (bar), a prensa é arreada.*” Segue-se o desenseiramento¹⁷² da pasta, normalmente feito manualmente (Vide Fotografia 108). Depois a pasta ainda vai para o destorroador,¹⁷³ daqui é levado para outro moinho mais pequeno onde é remoído, segundo José Possolo de Saldanha (2003: 130), pode mesmo tratar-se de uma máquina mais antiga, ainda assim a uso do lagar. A pasta era levada em cinchos para as prensas, produzindo o azeite da segunda pressão (Vide Fotografia 109 e 110). Após esta operação obtemos de um lado o bagaço (sólido) e do outro a água ruça e o azeite (líquido). Para separar os elementos líquidos utiliza-se dois processos: a decantação e a centrifugação. (Vide Fotografia 111) (M. L. A. Mateus, 1990: 9). Amadeu Rebello (1921: 22-23) descreve o processo de decantação tradicional em mais pormenor, acrescentando que o azeite é separado por métodos gravimétricos, englobando as operações de decantação, complementadas pela centrifugação. Maria L. A. Mateus (1990: 9-10) descreve que nos lagares faz-se com frequência a decantação do azeite e a centrifugação da água-ruça. Amadeu Rebello (1921: 23) descreve-nos que as partículas sólidas se depositam no fundo das tarefas, dificultando o processo e obrigando a limpezas frequentes das tarefas.

J. A. Ribeiro (1956: 81) descreve ainda outra situação de lagares mecanizados, o sistema Galardi, máquina Clamígola¹⁷⁴. Este sistema deixa os bagaços “ (...) *depois de submetidos a uma prensagem única, com um índice de esgotamento bastante maior que o verificado em outros sistemas.*” Constituído por uma tremonha com uma forma cilíndrica-cónica que recebe as azeitonas “ (...) *cujas entradas são reguladas por uma portinhola comandada por uma alavanca, a qual faz cair as azeitonas num cilindro horizontal. Dentro deste gira uma hélice que as obriga a entrar para o moinho.*” (J. A. Ribeiro, 1956: 82) O moinho é formado por uma câmara cilíndrica de paredes sulcadas onde giram martelos de aço que dilaceram as azeitonas através de uma (...) *precursão muito rápida e violenta, até que fiquem reduzidas a fragmentos muito pequenos que possam atravessar as janelas da grelha*” (J. A. Ribeiro, 1956: 83). A pasta é recebida por uma caixa rectangular construída em chapa de aço a qual se apoia sobre corrediças assentes em duas cantoneiras, através das quais se pode deslocar até á

¹⁷² Desenseiramento ou Desencapachamento – Vide Anexo Glossário, p. 5.

¹⁷³ Destorroador – Vide Anexo Glossário, p. 5.

¹⁷⁴ Clamígola – Vide Anexo Glossário, p. 5.

extractora¹⁷⁵. A extractora é formada por uma caixa com três secções entre as quais circula a água quente. Em seguida existe a bandeja de recepção¹⁷⁶, disposta sobre a extractora, na sua parte inferior existe uma caixa rectangular á qual está adaptado um tubo móvel que conduz o azeite à vasilha de recolha.

Estes novos métodos de extracção de azeite mais evoluídos e aperfeiçoados dão-nos a possibilidade de escolher determinados equipamentos para os objectivos propostos, de acordo com as quantidades de azeitonas, as características e a espécie em questão. Certamente não referimos todas as possibilidades dado que não nos cabe aqui analisar estes conceitos, de qualquer forma, este texto dá-nos um entendimento geral sobre o modo de funcionamento de um lagar e as diversas possibilidades.

As questões culturais e as tradições que existiam enquanto o lagar era totalmente dominado pelo Homem foram a pouco e pouco desaparecendo. Tal como referimos anteriormente sobre a apanha da azeitona, os pormenores que tornavam a faina tão especial, não podíamos deixar de acrescentar os hábitos dos lagareiros que foram referidos por quase todos os autores que constam na bibliografia. Assim Jaime Lopes Dias (1967: 238-240)¹⁷⁷ refere-se a expressões como: a Tiborna¹⁷⁸ ou tibórnia, guardar a garça¹⁷⁹, lavar os frades¹⁸⁰, pagar a patente¹⁸¹ e a visita de agradecimento¹⁸².

2.4. O azeite, a azeitona e as suas aplicações

O azeite e a azeitona fazem parte da nossa alimentação, embora não sejam o produto base, passaram, segundo José de Almeida (1981: 28-29) a “ (...) *categoria adjuvante alimentar* (...)” ainda assim o azeite pode-se considerar único na confecção dos alimentos, entre todas as outras possibilidades que existem hoje, continua a não haver substituto para a preparação de determinados pratos gastronómicos especiais.

O autor Fernando regalo Corrêa (1965: 2-3), acrescenta ainda que este óleo “ (...) *é a gordura alimentar vegetal de rendimento máximo, o que justifica os hábitos milenários das populações mediterrânicas.*”

¹⁷⁵ Extractora – Vide Anexo Glossário, p. 6.

¹⁷⁶ Bandeja de recepção – Vide Anexo Glossário, p. 3.

¹⁷⁷ Vide Volume VI.

¹⁷⁸ Tiborna – Vide Anexo Glossário, p. 13.

¹⁷⁹ Guardar a garça – Vide Anexo Glossário, p. 8.

¹⁸⁰ Lavar os frades – Vide Anexo Glossário, p. 8.

¹⁸¹ Pagar a patente – Vide Anexo Glossário, p. 10.

¹⁸² Visita de agradecimento – Vide Anexo Glossário, p. 15

Este autor considera ainda que devido “ (...) à sua componente físico-química este produto é ideal para uma boa e sã alimentação; a sua fluidez, facilidade de emulsão e solubilidade concorrem todas para uma melhor digestão, assimilação das substâncias azotadas introduzidas com as gorduras na alimentação. Há ainda no azeite a presença da vitamina E”.

Todos os especialistas garantem as suas qualidades em termos de saúde humana. F. Corrêa (1965: 5-6) defende que actualmente o azeite é considerado um bem precioso para a nossa alimentação diária e devemos considerar a quantidade de alimentos que se confeccionam com o azeite. Este produto define sabor e paladar aos alimentos.

A característica a que todos se referem, sem excepção, é sobre a importância da iluminação através da candeia, por isso não podíamos deixar de referir que o azeite se destacou por ser a principal forma de iluminação, segundo Jaime Lopes Dias (1967: 238)¹⁸³, eram utilizados para os lagares (...) *candeeiros e candeias, de folha de ferro ou lata, que com as suas torcidas de linho embebidas em azeite, alumiam o lagar.*” Orlando Ribeiro (1979: 13) refere que “ (...) até ao petróleo, que precedeu a iluminação eléctrica, o azeite teve o papel mais largo na iluminação”. O mesmo autor refere também que dada a importância da iluminação através do azeite os romanos “ (...) para a iluminação portátil inventaram (...) as lucernas de barro (...)”. José Possolo de Saldanha (2003: 98) a respeito deste tema enfatizando a sua importância. “No que indiscutivelmente se tornou o azeite precioso na viragem do século XVIII para o século XIX e até meados deste, foi na iluminação pública das ruas da cidade.” Na segunda metade do século XIX o aparecimento e a banalização da electricidade, que hoje todos temos em nossas casas, sofreu sem dúvida a grande viragem e permitiu a evolução rápida da maquinaria. (J. L. Possolo Saldanha, 2003: 99) Elias Tenente da Costa (1929: 214) acresce que “ (...) a electricidade substitui a candeia tradicional, a pressão substitui a agua quente, e o motor substitui os animais que accionam as galgas e os homens que manobram as alavancas.”

José Luís Possolo (2003: 98) refere a propósito do desenvolvimento industrial que se verificou durante o final do século XIX, em parte devido à Revolução Industrial, teve consequências muito particulares essencialmente na melhoria de condições ao nível da olivicultura e dos lagares, tal como já referimos em capítulos anteriores, também se verificou quer na quantidade e qualidade de azeite e azeitonas. Este fenómeno fez com que a utilização deste óleo se generalizasse a toda a população.

¹⁸³ Vide Volume VI.

- Azeite

O azeite quimicamente define-se como sendo um óleo vegetal de composição variável (Vide Fotografia 112) e muito complexa que varia consoante as espécies de azeitona, assumindo diversas formas, Amadeu Rebello (1921: 6) descreve ainda o equilíbrio ideal entre os glicéridos saturados¹⁸⁴, monoinsaturados¹⁸⁵ e polinsaturados. O mesmo autor acrescenta que azeite é constituído na sua essência por três ácidos gordos: a trioleína¹⁸⁶, a trialmítina e a triestearina¹⁸⁷ que segundo a proporção na qual se encontram lhe confere qualidades diferentes. Para além destes ácidos, existem outros que lhes transmitem sabores diversos, linoleico¹⁸⁸, butico¹⁸⁹, olinoleico¹⁹⁰, que tal como os anteriores derivam dos ácidos orgânicos.

A conservação do azeite virgem tem a vantagem de ser um elemento natural. (M. Mateus, 1990: 11) Assim comporta-se melhor do que a maioria dos outros óleos refinados. Tanto a armazenagem como a embalagem, deve evitar as reacções de hidrólise¹⁹¹ e autoxidação¹⁹², originando um produto degradado e alterado.

Amadeu Rebello (1921: 6) acrescenta que um bom azeite pode ser de fraca acidez, e pode mesmo chegar à neutralidade. *Na practica é muito raro encontrar-se azeite neutro, por isso um grau de acidez com 0,1 a 0,3 já é considerado óptimo. O grau de acidez chega por vezes a atingir 13° e mesmo este valor é muito bom*". A. Rebello (1921: 6-7) acrescenta ainda que o azeite conserva a sua qualidade, que se altera com relativa facilidade, essencialmente devido à acção da humidade, temperatura, contacto prolongado ao ar e exposição directa à luz, é necessário evitar a influencia destes agentes que prejudicam o azeite.

Segundo Maria Luísa Mateus (1990: 12) o armazém de conservação e os depósitos devem estar protegidos de humidade em *"(...) depósitos de chapa lisa ou melhor ainda chapa canelada, para maior resistência das paredes, usando-se potes de barro ou folha de flandres, caixas de madeiras revestidas a folha, tanques de cimento silicatizados ou com qualquer tinta plástica, ou revestidos a azulejo ou vidro, em bilhas, bidões ou outras formas."*

¹⁸⁴ Glicéridos saturados – Vide Anexo Glossário, p. 7.

¹⁸⁵ Monoinsaturados – Vide Anexo Glossário, p. 9

¹⁸⁶ Trioleína – Vide Anexo Glossário, p. 14.

¹⁸⁷ Triestearina – Vide Anexo Glossário, p. 14.

¹⁸⁸ Linoleico – Vide Anexo Glossário, p. 9.

¹⁸⁹ Butico – Vide Anexo Glossário, p. 3.

¹⁹⁰ Olinoleico – Vide Anexo Glossário, p. 10.

¹⁹¹ Hidrólise – Vide Anexo Glossário, p. 8.

¹⁹² Autoxidação – Vide Anexo Glossário, p. 2.

Amadeu Rebello (1921:7-8) sobre este tema acrescenta que os depósitos para conservar o azeite (o azeite puro é metido em bidons, bilhas, talhas, potes)¹⁹³ são também em madeira ou folha-de-flandres e que qualquer deles tem inconvenientes. O depósito em madeira é favorável pois “ (...) evita que as oscilações de temperatura se façam sentir no azeite, mas o seu maior inconveniente é a sua “ (...) porosidade que torna difícil uma boa limpeza, facilmente resolvido vidrando o seu interior.” Quanto aos depósitos em folha-de-flandres tem as vantagens, pois “ (...) evita que as oscilações de temperatura se façam sentir (...)” no entanto tem o inconveniente de ser bom condutor. Maria L. A. Mateus (1990: 12) considera que as condições de armazenamento devem estar isentas de humidade, após uma filtração. Deve ser guardado num armazém em depósitos de chapa canelada, por ter maior resistência das paredes, utilizando-se potes ou talhas, de barro ou de folha de flandres, (Vide Fotografia 113 e 114) caixas de madeira revestidas a folha, tanques de cimento silicatizados ou pintados com tinta plástica, revestidos a azulejo ou vidro. A mesma autora (1990: 12) acresce que a embalagem mais perfeita para a comercialização do azeite continua a ser a garrafa de vidro.

Os azeites que sofrem estas alterações tomam a designação de *azeites ranços*¹⁹⁴, sendo impróprios para o consumo. A autora Maria Luísa Mateus (1990: 11) refere como medida preventiva de resistência à autoxidação pode ser aplicada um antioxidante, este composto não permitido ao *azeite virgem*, pois tem características especiais. O azeite virgem tem uma estabilidade que é assegurada segundo Maria Luísa Mateus (1990: 14), pelo tocoferol¹⁹⁵, assim é necessária evitar a sua degradação durante os processos de extracção. Estas medidas consistem no tempo de batadura, da temperatura da água das lavagens, temperatura da centrifugação

- A azeitona

Nesta fase do trabalho vamos descrever muito sumariamente as características da azeitona e do seu processo de desenvolvimento. Este processo depende de uma série de factores: a idade e o estado da oliveira, os factores ecológicos como a quantidade de luz e os fertilizantes naturais ou químicos. Maria Luísa Andrade Mateus (1990: 14) descreve a azeitona como sendo um fruto oval com peso que pode variar entre 2 a 12 gramas, com comprimento e

¹⁹³ Segundo Jaime Lopes Dias (1967: 236) no volume VI esclarece que os reservatórios têm o nome de banhos, talhas ou potes, quando o seu volume é superior a 50 decalitros. E o nome de talhas quando o volume é menor.

¹⁹⁴ Azeite ranço – Vide Anexo Glossário, p. 2.

¹⁹⁵ Tocoferol – Vide Anexo Glossário, p. 13.

largura aproximados de 15 a 30 mm e 15 a 20 mm, composta pela pele, polpa, caroço e amêndoa.

Segundo Kiritsakis (1992: 32) as variedades de oliveira com frutos grandes, tem menor azeite e mais açúcares pelo que se utilizam como azeitonas de mesa. As variedades mais apropriadas para a produção de azeite têm frutos de tamanhos médios. Segundo o mesmo autor:

“Las aceitunas sieguen un modelo cíclico de movimiento. El desarrollo es rápido durante la primera etapa y más lento durante la segunda, en agosto y setiembre. La tercera etapa, en otoño se caracteriza outra vez por un desarrollo rápido y coincide com los câmbios de color, de verde a amarillo, rojo y negro (...) el aumento de peso del fruto en otoño, se debesobre todo al aumento en su contenido acuoso. Si durante este período falta humedad en el suelo, o soplan vientos secos, no se produce este fenómeno.” (Kiritsakis, 1992: 32-33)

O mesmo autor (Kiritsakis, 1990: 40) acresce que as azeitonas frescas são compostas por água, o componente mais abundante na azeitona e representa 70 % do seu peso, açúcares, cujos os principais são a glucose ou glicose e a frutose, as proteínas, os antocianinos¹⁹⁶, responsáveis pela cor da azeitona e a Oleuropeína¹⁹⁷. A azeitona contém também outras substâncias como ácido cítrico, láctico, málico¹⁹⁸, oxálico,¹⁹⁹ malónico²⁰⁰, fumárico²⁰¹, tartárico²⁰², acético²⁰³ e substâncias naturais como ferro, cálcio, potássio. A autora Maria Andrade Mateus (1990: 14) a respeito da composição das azeitonas, refere que a água da azeitona encontra-se principalmente na polpa e o óleo está distribuído principalmente no mesocarpio²⁰⁴, cuja percentagem é de 99%. Kiritsakis (1992: 31) menciona que a azeitona de pode dividir em duas partes principais: o pericárpio²⁰⁵ e o endocarpio²⁰⁶. O pericárpio é composto pelo epicárpio (a pele) e o mesocarpio (a polpa). O endocarpio é o caroço da azeitona (Vide Esquema 115).

¹⁹⁶ Antocianinos – Vide Anexo Glossário, p. 2.

¹⁹⁷ Oleuropeína – Vide Anexo Glossário, p. 10.

¹⁹⁸ Malico – Vide Anexo Glossário, p. 9.

¹⁹⁹ Oxálico – Vide Anexo Glossário, p. 10.

²⁰⁰ Malónico – Vide Anexo Glossário, p. 9.

²⁰¹ Fumárico – Vide Anexo Glossário, p. 7.

²⁰² Tartárico – Vide Anexo Glossário, p. 13.

²⁰³ Acético – Vide Anexo Glossário, p. 1.

²⁰⁴ Mesocarpio – Vide Anexo Glossário, p. 9.

²⁰⁵ Pericárpio – Vide Anexo Glossário, p. 10.

²⁰⁶ Endocarpio – Vide Anexo Glossário, p. 6.

A azeitona para conserva é colhida mais cedo e tratada de imediato para o consumo que dura todo o ano. O autor Lopes Marcelo (1993: 85) acrescenta a importância cultural deste fenómeno maioritariamente familiar. A indústria da conserva desenvolveu-se durante o final do século XIX e o início do século XX, com o melhoramento e aprimoramento das técnicas e métodos, embora a base seja a mesma. Hoje as azeitonas são canalizadas para as fábricas de conserva, representando alternativas aos lagares de azeite, economicamente mais vantajosas, dada a estagnação dos preços de azeite.

A preparação para a azeitona de conserva exige algum cuidado pois, na altura da colheita as azeitonas são muito ácidas e intragáveis, necessitam de ser retalhadas ou curadas, consoante a fase em que são apanhadas Lopes Marcelo (1993: 87) refere outra designação para este tipo de tratamento: doces ou salmoura. O mesmo autor (1993: 87) considera ainda que se escolhem as azeitonas mais amolecidas e maiores inicialmente amolecidas em água durante seis meses em talhas de barro. Esta água é mudada periodicamente, segundo as crenças deve ser mudada no quarto minguante da lua. Depois faz-se a salmoura, também no quarto minguante, e as azeitonas ficam na talha de barro em conserva devendo ser retidas só quando consumidas.

As azeitonas para retalhar são apanhadas ainda verdes (Vide Fotografia 116). H. B. Jorge (1993: 230) descreve este processo: “ (...) depois de limpa a azeitona leva vários golpes longitudinais e é posta a adoçar em água limpa, que se muda com frequência até atingirem a acidez desejada”. T. Elias da Costa acresce que a água deve ser salgada e com cascas de laranja, orégãos e canela para dar sabor. O mesmo autor (1929: 276) considera que “ (...) há a crença que a água das chuvas é melhor para adoçar as azeitonas que qualquer outra.” Embora não haja nenhum fundamento científico nesta teoria, actualmente os olivicultores continuam a acreditar nesta hipótese. Lopes Marcelo (1993: 87) acrescenta ainda que estas azeitonas se consomem com sal grosso. As azeitonas curadas são apanhadas mais tarde, quando estas adquirirem a sua cor escura. Depois de limpas, colocam-se dentro de uma talha. Num outro reservatório verte-se água e junta-se sal. Lopes Marcelo (1993: 88) adverte ainda que a quantidade de sal e a renovação de salmoura devem ser vigiadas para que as azeitonas não se tornem moles e com mau gosto, designando-se por sapateiras.

2.5. Ainda algumas considerações

O olival destaca-se na paisagem Portuguesa criando uma tomada de consciência de que a terra “ (...) encerra valores e qualidades que interessa preservar e valorizar. Deste modo vem sendo reforçada uma tendência de salvaguarda das paisagens culturais e do ordenamento do território”(J. L. Possolo Saldanha, 2003: 42), que fazem já parte do nosso património.

A tentativa de dar a conhecer este momento da história cultural e tecnológica, tal como muitos autores conceituados o fizeram, é apenas mais uma chamada de atenção para a necessidade de salvaguardar a diversidade e a construção de uma identidade.

Conforme falamos, reiteradamente neste capítulo, a nossa intenção não foi pormenorizar as análises sobre as questões técnicas, mas sim, evidenciar e explorar a importância destas características na composição da paisagem cultural portuguesa. É certo que ficaram por justificar metodologias e conceitos, mas importa fundamentar a vivência cultural e a dependência económica de que esta produção foi alvo. Como vimos, os autores acreditam numa reestruturação e em uma melhoria substancial, quer da forma como o azeite é produzido, quer da dedicação à cultura da oliveira. Temos de confessar que essas idéias também nos influenciaram para prosseguir este trabalho e, acima de tudo, acreditar na possível recuperação da olivicultura, a partir das perspectivas da musealização.

O objectivo geral deste capítulo é dar a conhecer todo o percurso da azeitona, tendo em conta as características da oliveira e os processos de extracção do azeite enquanto fenómeno cultural. E tal como Gaetano Ferro (1979: 63-64) alerta, devemos reflectir sobre o desenvolvimento desenfreado e a alteração irreversível do património cultural, que nas mãos do Homem é diariamente modificada. “*O espaço assume formas diversas ao longo do tempo, devido à aceleração das comunicações, por efeito dos progressos na técnica dos transportes e da abertura de novas vias, mas também (...) do próprio interesse (...) das várias sociedades humanas sobre este espaço.*”

SEGUNDA PARTE

1. Traços gerais sobre a história do espaço expositivo

"Exposer, c'est troubler l'harmonie.

Exposer, c'est déranger le visiteur dans son confort intellectuel.

Exposer, c'est susciter des émotions, des colères, des envies d'en savoir plus.

Exposer, c'est construire un discours spécifique au musée, fait d'objets, de textes et d'iconographie.

Exposer, c'est mettre les objets au service d'un propos théorique, d'un discours ou d'une histoire et non l'inverse.

Exposer, c'est suggérer l'essentiel à travers la distance critique, marquée d'humour, d'ironie et de dérision.

Exposer, c'est lutter contre les idées reçues, les stéréotypes et la bêtise.

*Exposer, c'est vivre intensément une expérience collective. "*²⁰⁷ (J. Hainard e M. Gonthier).

A importância do espaço expositivo reflecte-se na sua relação com todos os intervenientes, sejam eles a envolvente cultural, espaço físico, os objectos, a comunidade, o visitante. Esta abordagem de carácter generalista e de teor mais prático, visa compreender o desenrolar de conceitos e de intenções, nomeadamente a relação e o equilíbrio entre a envolvente, o visitante e o objecto. Dada a inúmera informação sobre este tema vastíssimo, optámos e seleccionámos apenas determinados espaços/exposições, museus e arquitectos, que considerámos pertinentes, quer pela sua visão, propósitos e contemporaneidade, quer pelo espaço arquitectónico ou pela temática. Muitas vezes a própria exposição é uma mistura de sintomas que pode ser definida como o reflexo do espaço arquitectónico ou da sua envolvente, ou simplesmente uma “caixa isolada” que pode ou não interagir com o visitante.

De maneira nenhuma estarão aqui representados todos os momentos da história, nem sequer os mais relevantes, apenas perduramos alguns dos trabalhos e as suas reflexões teóricas.

Esta análise tem como principal objectivo o reconhecimento de pressupostos, de forma a poder definir com mais rigor todo o processo de trabalho expográfico, a desenvolver no capítulo seguinte.

Referenciamos neste texto, o período renascentista, por ser considerado o primeiro momento na utilização da palavra “museu”, ainda que sem o significado absoluto e pleno, mas enquanto representante de uma época.

²⁰⁷ www.men.ch/expositions.asp/1-0-240-99-5-4-1/.

Analisamos a passagem do século XIX para o século XX enquanto elemento fundamental no nascimento do espaço expositivo, ainda que agregado a um espaço arquitectónico.

Finalmente desenvolvemos as tendências expositivas, sobre intenções, captação e apreendimento de novas tipologias no início do século XXI.

Segundo J. Sommer Ribeiro (1924 - 2006) (1993: 149) o termo museu com o sentido que tem hoje surge no século XVI quando se organizam as famosas colecções dos Médici.²⁰⁸ Referimos três edifícios deste período: a villa Médici²⁰⁹ em Roma (1540) (Vide Fotografia 117) e a Galeria do palácio Uffizi²¹⁰ em Florença (1560) (Vide Fotografia 118 e Vide Planta 119) e o Palácio Pitti²¹¹ (1458) (Vide Fotografia 120). Referimos ainda que todos estes edifícios sofreram alterações posteriores para a adaptação às necessidades do museu.

Na época renascentista tal como esclarece J. C. Rico (1996: 20) o aumento das colecções forçou novas necessidades estruturais. Assim os corredores e as galerias dos palácios permitem a possibilidade de organizar os objectos segundo uma métrica: geométrica, sequencial e finalmente cronológica. A organização geométrica divide-se em três fases: na primeira fase “(...) *se sitúan las piezas, indiferentes a su importancia en los frontales de las ventanas y en los intervalos de las mismas*”. A segunda fase tem como objectivo classificar as obras em principais e secundárias. As principais colocam-se em frente das janelas e as

²⁰⁸ Família nobre italiana, que entre prosperou entre os séculos XIV e XVI. A sua grande actuação teve Florença como principal sustentáculo de um poder económico. Lorenzo de Medici (1449-1492) mecenas e apaixonado pela antiguidade e a arte renascentista e actualizou o conceito de museu que passou a designar um recinto reservado à conservação de tesouros. Cosme de Médicis (1519-1574) reuniu uma enorme colecção de antiguidades Etruscas e Egípcias. Fernando I de Médicis (1549-1609) adquiriu em Roma a Villa Médicis que albergou a famosa colecção de arte. Fernando II de Médicis (1610-1670) manteve-se ligado às artes e às ciências. Cf. AAVV. (2004: 8589-8590) Volume 13.

²⁰⁹ Fernando I de Médici encarregou o arquitecto italiano Ammannati (1511-1592) de um projecto ambicioso. Construído como um museu este projecto alberga uma galeria, antiquário (actual biblioteca) e um jardim, entre outros. Encastrou também baixos-relevos na fachada. Só no século XIX tem o papel de palácio das Artes com a instalação da Academia de França em Roma. Cf. www.villamedici.it/home.cfm.

²¹⁰ A galeria dos Uffizi em Florença esteve destinado a albergar as oficinas administrativas e judiciais do estado toscano, sem dúvida que nunca teria adquirido a celebridade de que hoje goza se não fosse porque nele se instalou a pinacoteca “Galeria degli Uffizi”, que devido à sua colecção chegou a ser o museu mais importante de Itália. In J. M. Galvan (1966: 23). A colecção da família Medici é uma das poucas que sobrevive intacta na sua localização original. Foi instalada durante o ano de 1570 na “Galeria degli uffizi”, desenhada anos antes por Vasari (1511- 1574). A alteração na loggia do palácio uffizi com o acrescento da Tribuna e uma equipa especializada em interiores para receber a colecção com objectivo de exibi-la. Cf. AAVV (1996b: 355-356). Algum tempo depois, Cosimo decide unir o Palácio “Vecchio” ao Palácio “Pitti”, nova residência da família Médici por um caminho particular e elevado, também executado por Vasari, o chamado “*Corredor de Vasari*”, que usava a galeria, a Ponte “Vecchio” sobre o Arno e uma passarela coberta sobre a rua. Com o fim da era dos Médici, as obras na “*Gallerie degli Uffize*”, datadas de 1769, para a construção de uma nova entrada e a abertura das visitas ao público geral. Propiciou também uma reorganização das colecções entre 1780 e 1782. Entre 1842 e 1856 colocadas as vinte e oito estatuas dos nichos externos do edifício, homenageando homens ilustres. Desde então poucos acréscimos foram feitos, apenas uma grande reforma, de restauro, em 1988. Cf. http://pt.wikipedia.org/wiki/Palazzo_degli_Uffizi.

²¹¹ Palalacio Pitti- Iniciado em 1458 e atribuído a Luca Fancelli (c. 1430 - 1494), foi ampliado em 1550 por Ammannati. Cf. AAVV. (1996b:48).

secundárias nos intervalos das mesmas. Na terceira fase as peças principais colocam-se nos intervalos das janelas e as peças secundárias em frente das janelas. O modelo de apresentação sequencial e cronológica cria uma enorme uniformidade e não acentua nenhuma peça (Vide Esquema 121). Este conceito segundo o mesmo autor (1996: 22) não tinha ainda preocupações expositivas e permanecia o conceito de “armazém.”

O termo galeria ou “*loggia*”, (Vide Desenho 122) segundo J. Galvan (1996: 24) é aplicado a um local reservado à exposição, dotado de amplos vãos onde se colocavam as estátuas ou as pinturas. Consideramos ainda que este termo urge como consequência aos projectos descritos pelo tratadista Serlio²¹² (1475 – c. 1554), onde recomendava a utilização das longas e espaçosas vias de comunicação interiores dos palácios para se colocarem as peças de arte. J. C. Rico (1996: 22) refere no entanto que as obras mais emblemáticas permaneciam nos salões designados de “*studiolo*” (Vide Fotografia 123) ou “*cabinets de curiosité*” (Vide Gravura 124). Tal como considera J. Galvan (1996: 24) as peças eram essencialmente espécimes e artefactos, vindos de descobertas e explorações. Neste contexto segundo o *Dictionnaire of arts* (1996a: 355) o museu era um quadro empírico que servia intelectuais e letrados, que observavam atentamente os objectos desconcertantes, que desafiavam a compreensão. “*Renaissance museums were often understood by their creators to be microcosms of an expanding world of distant lands and remote pasts.*”

Segundo J. C. Rico (1996: 126) a galeria é um espaço ininterrupto que ainda hoje pode ser aplicado no espaço expositivo, sob outros moldes através de uma área contínua e de livre circulação²¹³. No mesmo texto (1996: 131-136) o autor refere ainda dois elementos que actualmente são aplicados em muitos museus: a divisão por salas temáticas (enquanto espaço expositivo característico dos séculos XVII e XVIII), através da readaptação da sua linguagem aos novos objectivos; e o espaço “*rotonda*” (desenvolvido durante os séculos XVIII e XIX) que reforça a unidade entre as obras e o espaço, a que nos referimos mais à frente no texto.

No século XIX de acordo com as novas tipologias arquitectónicas surgem novas situações expositivas. J. C. Rico (1996: 24) explica que nascem agora outros conceitos tais como a dualidade entre a cenografia e a ambientação histórica ou os espaços limpos acompanhados da crescente racionalização. O conceito de “museu armazém” incorpora novas ideias expositivas, que ainda hoje persistem tal como a valorização do carácter formativo e didáctico em

²¹² Para mais informação sobre o tema, consultar: SERLIO, S. HART, V. HICKS, P. (1996) *Sebastiano Serlio on architecture: Books I-V of Tutte l'Opere d'Architettura et Prospektiva*.

²¹³ Damos como exemplo as grandes galerias do Museu do Louvre.

detrimento do valor científico, a inclusão de profissionais da área em museus e galerias, alterações arquitectónicas, aparecimento das exposições temporais institucionalizadas. Os museus que albergam grandes colecções organizam as exposições de acordo com a sua obra, misturando cronologia e estilos.

O final do século XIX foi marcado por uma série de rumos e de acontecimentos, nomeadamente devido desenvolvimento tecnológico e industrial, que tal como refere o livro de *História da Arte* (1996d: 21) manifestou um “ (...) *sentido do presente e um anseio de ruptura com os estilos do passado e com o historicismo (...) foi um período agitado e complexo, em que a procura do novo convivia com a permanência do passado*”. Talvez por isso J. C. Rico (1996: 27) classifique o museu Victoria & Albert²¹⁴ como um ambiente que varia entre o tradicional, (através do espaço arquitectónico) e o industrial (com a utilização de materiais e procedimentos), revelando a sua época (Vide Desenho 125). No site do museu, Alan Borg²¹⁵ (director do museu) descreve que este museu foi inspirado pelo modelo das exposições internacionais, tal como tantos outros museus (Museu de Viena²¹⁶ (Vide Planta 126, Fotografia 127, 128 e 129)), especialmente pela exposição de 1851, que teve lugar no Palácio de Cristal (1850-51) de John Paxton (1803 -1865) (Vide Fotografia 130 e 131 e Vide Gravura 132).

Henry Cole (1808-882) foi um dos organizadores desta exposição, e considerado o responsável pelo sucesso da mesma. Os lucros desta exposição foram aplicados nas artes e nas ciências, mais propriamente no desenvolvimento do Victoria & Albert Museum. Considerado um museu aberto para várias áreas e orientado sobretudo para o entendimento e interpretação dos princípios do design e a sua aplicação no trabalho manual, destaca-se também pelo seu papel educativo, devido à forma como são apresentadas as exposições, tornando-o agradável para o maior número de visitantes.

²¹⁴ Este museu nasce em 1852 com a designação de Museu das Manufacturas. Em 1857 este Museu tem o nome de South Kensington. Só em 1899 é dado o nome de Victoria and Albert Museum. Cf. http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1159_grand_design/intro.php

²¹⁵ Cf. *Idem Ibidem*.

²¹⁶ Construídos em 1872, os museus “Kunsthistorisches” e Naturhistorisches” em Viena desenhados por Semper e Hasenauer segundo as influências renascentistas onde destacamos “ (...) *each with a central projecting element featuring a dome on a tall drum and corner turrets with cupolas*. Segundo o Dictionary of Arts (1996a: 401) volume 28, Semper desenhou quatro stands para a exposição de 1851 tendo mais tarde aplicado essas influências na concepção e estudos para as plantas do museu. Acrescemos ainda que segundo J.C. Rico (1994:167) este estudo evolui a partir da tipologia do Museu de Dresden (Simetria. Acrescemos que o museu de Dresden é composto planimetricamente por um edifício quadrado, com um grande pátio no seu interior. Cada uma das laterais é uma loggia e em cada canto formam-se pequenas salas iluminadas através de cúpulas.

A importância do palácio de cristal, segundo J. Pereira (1992: 124) não se deve à solução de problemas estáticos, nem devido à novidade dos processos de pré-fabricado, mas à relação que se estabelece entre os meios técnicos e as finalidades representativas e expressivas no edifício. Segundo J. Glancey (2001: 140-141) a sua relação entre a natureza (estrutura das folhas dos nenúfares) e as novas tecnologias (vidro e ferro) estava completamente enraizada. Mas não só a “arquitetura das exposições” internacionais influenciou os museus e as exposições, segundo o *Dictionnary of Arts* (1996a: 363) a própria natureza das exposições apresentavam vários elementos (arte e tecnologia) que se interligavam, quer em proximidade espacial, quer através de cronologia, ou hierárquica. Tomando o exemplo que este dicionário refere “*The Bayerisches Nationalmuseum*” em Munique (1897-1899) expõe objectos de várias naturezas e largamente diferentes em valores monetários. Introduziu salas separadas por períodos ou estilos, instalando simultaneamente produtos artesanais e objectos do quotidiano do mesmo período (cronologia) de forma a oferecer uma sequência mais clara ao visitante. A separação das salas através dos produtos naturais ou “*naturalis*” (Vide fotografia 133), “*Artificialis*” (Vide fotografia 134) onde estão definidos os objectos criados pela mão do Homem e a sala “*Exótica*” (Vide fotografia 135) com objectos raros. J. C. Rico (1996: 28) refere-se a estes tipos de exposição, como a apresentação **global**. (é possível mostrar e misturar objectos, obras plásticas, móveis, de acordo com o estilo).

J. C. Rico (1996: 28-29) refere-se ainda a outros dois tipos de planos expositivos: a concepção **unitária**, refere o autor ou equipa que desenha toda a concepção, desde a arquitectura até à colocação das peças tal como Henry Van Velde (1863-1957)²¹⁷ na reabilitação do Museu Folwang em Essen, Alemanha (1900-1902) que se identifica segundo o conceito do movimento Arte Nova²¹⁸ (1890 – 1914). E. Baker (1999: 30) acresce que o Museu Folwang contém uma extraordinária colecção expressionista que é combinada com mobiliário medieval e artes primitivas. Tal como numa exposição modernista, evocam o caos eclético e o apelo aos sentidos, do expressionismo. Tal como considera J. Pereira (1992: 155) foi considerado um dos primeiros exemplos de dignificar estes materiais e de “ (...) *uma renascida capacidade do homem para criar formas.*”

²¹⁷ Henri Van Velde – é considerado um dos artistas teóricos mais frequentes, e o fundador da moderna arte construtiva e da decoração de interiores. Os seus projectos caracterizam-se pela funcionalidade, dinamismo linear e moderada ornamentação. Entre as obras de Van de Velde, contam-se a decoração interior do Museu Folkwang em Hagen (Alemanha, 1900-1902), a casa Hohenhof na mesma cidade (1909), o teatro para a Exposição da Werkbund de Colônia, hoje desaparecido (1914) e o Museu Kröller-Müller em Otterloo, Holanda (1921). Cf. http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia.php?c=1145.

²¹⁸ Segundo J. Carlos Rico (1996: 27) as exposições arte nova validam os conceitos do tradicional manifestando-se na aplicação de materiais tais como ferro ou cimento, para as suas realizações ornamentais.



J. C. Rico (1996: 28-29) refere ainda o trabalho entre **várias equipas**, tal como o caso De Stijl (1917-c. 1928-1931), construtivistas (1914-c. 1940) ou a Bauhaus (1919-1933). Todos estes pareceres expositivos estavam representados na Exposição Internacional de 1937²¹⁹, em Paris. E. Baker (1999: 27) considera que durante muito tempo o contexto da exposição não recebia a atenção desejada, o que explica a falta de coordenação entre a informação escrita e a apresentada, especialmente no início do século XX. Segundo I. Finlay (1977: 57) a grande revolução nos métodos expositivos ocorre a partir da primeira Guerra Mundial (1914-1918). A partir desta época ocorre uma série de factores que influenciaram sem duvida o crescente desenvolvimento do espaço expositivo. Passaremos a descrever alguns desses factores: a Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais em 1925; as exposições baseadas na temática do imperialismo colonial; a obra de Marcel Duchamp²²⁰ (1887 - 1968); o conceito criado em 1926 por Lissitzky (1890 - 1941); o congresso publicado pelo “*Office International des musées*” em Madrid em 1934; o trabalho do designer Otto Neurath (1882 -1945), mais tarde a criação do ICOM e o trabalho desenvolvido por George Henri Rivière.

1) A Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais em 1925²²¹ em Paris torna-se num factor em que segundo o *Dictionnary of Arts* (1996a: 684)²²² revelou um contraste entre o ornamento Art Deco (1920-c. 1939) e os mais radicalistas do modernismo. Segundo J. Pereira (1992: 174) no contexto dos anos 20 do século passado na Europa esta exposição marcou o apogeu da Art Déco, no entanto eram visíveis sinais de quebra do movimento. J. Pereira (1992: 177) considera também duas tendências relacionadas com o passado e com o futuro. B. O’Doherty (1999: 15) entende que a história do modernismo está intimamente ligada à espacialidade arquitectónica e a introdução do objecto nesse mesmo espaço (Vide imagem 136 e 137). A autora designa ainda esse espaço de “*galeria*”, mas não sob os mesmos moldes do que já analisámos anteriormente. Este espaço está sujeito a novas regras, onde o mundo exterior não tem qualquer valor. Neste contexto qualquer objecto

²¹⁹ Tradicionalmente as exposições do século XIX, estavam organizadas de forma a apresentar os objectos agrupados por classes. Segundo R. Oliveira (1996: 42) o modo de expor os objectos aos olhos dos visitantes era a garantia da sua real existência e da sua eficaz divulgação sendo simultaneamente uma representação simbólica e mediática da sociedade, através da sua produção material. “ (...) os objectos, realçados por arquitecturas de metal, ocupavam vastos espaços a que se dava o máximo de luz como forma de fazer sobressair um esplendor feérico.”

²²⁰ Marcel Duchamp - É um dos precursores da arte conceitual e introduziu a ideia de *ready-made* como objeto de arte.

²²¹ A Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas de 1925 –“(…) mostra de artigos de luxo e compêndio, ao mesmo tempo que apoteose, do estilo Art Déco (...) tudo isso alegremente misturado com grandes doses de nacionalismo e optimismo do pós-guerra (...) Com uma concepção muito distinta, de facto oposta, le corbusier e Pierre Jeanneret tornam patente a sua desconformidade. O seu pavilhão do espírito novo... prima pela ausência de artigos de luxo (...)” (fazendo sentir a herança da Bauhaus) In José Fernandes Pereira (1992: 176-177).

²²² Vide Volume 10.

funcional do museu e inclusive o próprio visitante parece um intruso. Este modelo foi largamente aplicado em muitos museus e nas suas exposições.

2) As exposições baseadas em aspectos culturais do Imperialismo Colonial (1924-25 e 1931). O núcleo da colecção da Índia, recua até à exposição de 1851. As exposições do British Empire em Londres (1924-1925), a Exposição Internacional Colonial em Paris (1931) assim como as admiráveis exposições de pintura em miniatura persa em Burlington House em Wembley (1935) onde Sir Leigh Ashton²²³ (1897-1983) teve um papel importante, na definição e contextualização tal como refere o *Dictionnary of Arts* (1996a: 684).

3) A obra de Duchamp analisada por J. C. Rico (1996: 38-39) e refere que o seu trabalho pessoal e a sua influência na obra plástica, no desenho e na montagem de exposições, revolucionou e mudou as atitudes. O espaço como nova forma de entender a exposição que não faz sentido sem o público. O sentido da sua mensagem acentua-se, a sua interpretação e a subjectividade (Vide Fotografia 138). Existe uma interação entre o autor, obra e espectador.

4) A prática criada a partir de desenhos experimentais onde incluía elementos arquitectónicos como paredes, tecto e pavimento que tem plasticidade comportam motivos geométricos simples em duas e três dimensões (Vide Fotografia 139). O visitante deverá aceder ao núcleo da obra onde tomará consciência do espaço (envolvente e obra) e fará a sua própria análise. Segundo o autor P. Gerbeaux e A. Argod (1993: 104) foi inaugurada em 1926 por Lissitzky²²⁴ com a criação do “*Proun*”²²⁵. Numerosas tentativas foram definidas para procurar eliminar o mediatismo do edifício em prol da relação do visitante com a obra. Os artistas têm-se de alguma forma dedicado a este tema (relação entre o espaço e a arquitectura, tornando o espaço perceptível para o visitante). O desenho de exposições desenvolveu-se na Europa e nos Estados Unidos desde 1920 até 1960, com o seu auge na década de 50. A autora M. Staniszewski (2001: 13) indica nomes que consideram o desenho de exposições um importante aspecto, em alguns dos casos representa o aspecto mais importante (Bayer, Frederick Kiesler, Lilly Reich, Lissitzky, Giuseppe Terragni). As inovações tecnológicas, as

²²³ Sir Leigh Ashton - Director do Victoria & Albert Museum em 1945. Mas dada a falta de fundos e meios só a partir de 1948 o museu abriu ao público. Cf.

http://www.vam.ac.uk/collections/periods_styles/history/war/index.html.

²²⁴ Lazer Lissitzky – Pintor de origem russa que pertencia ao movimento abstraccionista. Cf. www.artyclopedia.com/artists/lissitzky_el.html.

²²⁵ Proun – (Projectos para o estabelecimentos –afirmação – de uma arte nova) Estilo ou movimento de pintura, que introduziu ilusões tridimensionais, através da aplicação de formas com um determinado efeito arquitectónico. Lissitzky designa este movimento a uma relação de intercâmbio entre a pintura e a arquitectura. Cf. http://es.wikipedia.org/wiki/El_Lissitzky.

media, e a interactividade tem particular interesse para a criação de exposições. Os autores do texto *L'art en scène*, P. Gerboux e A. Argod (1993: 106) defendem que o conceito museográfico passará a partir desta época por soluções que permitam a relação directa do visitante e da obra, através de uma construção neutra e transparente.

5) O congresso publicado pelo *Office International des Musées* em Madrid em 1934²²⁶ (1934: 313) aborda questões sobre os museus de arte e as formas de apresentação museográfica. A exposição deverá responder a determinadas questões: o conceito estético dos objectos; a facilidade do público ver e estudar os objectos; a protecção e segurança dos objectos contra o desgaste natural e o desgaste ocasionado pelo público. Os museus dos anos trinta foram de alguma forma influenciados por todos estes factores de referências práticas.

6) Segundo L. Carvalhosa (1996: 105), é Otto Neurath²²⁷ (1882-1945) que destaca a importância do design nas exposições, enquanto meio de contacto com o público no acto de comunicar e todas as dificuldades compreendidas neste processo. O seu objectivo consistia em ajudar o visitante menos informado na compreensão das mudanças sociais e na humanização do conhecimento, pela qualidade e estrutura da comunicação. Onde o factor humanista é o mais importante. A abordagem de Otto Neurath, compreendia já a análise da mensagem e a consideração dos melhores meios para realizar a progressão dos conhecimentos pela avaliação e crítica dos resultados. Apesar de tudo estes elementos foram menos conhecidos que as exposições e métodos de Walter Gropius (1883-1963) onde a exposição, integrada no contexto actual do museu como comunicador, combina ambas as metodologias, partindo do **espaço de apresentação** para definição de constrangimentos decorrentes das suas características físicas, e **da mensagem** para a determinação dos parâmetros de acessibilidade do público à exposição.

7) A criação do ICOM (1946), que, tal como refere Daniella R. Silva (1999a: 42) juntamente com o despertar de novas correntes filosóficas e ideológicas dão um impulso à museologia, uma vez que se passa a reconhecer o museu como instituição cultural. E à acção de George Henri Riviere e ao seu trabalho no Museu Nacional das Artes e Tradições Populares. A representação museográfica que segundo M. Tricornot (1989: 286) correspondia

²²⁶ AAVV. (1934). *Muséographie: Architecture et aménagement des musées d'art*. Madrid : Office International des Musées. Volume I e II.

²²⁷ Otto Neurath – Sociólogo e economista Austríaco. Após o seu envolvimento no projecto “Social and Economic Museum”, com o objectivo de transmitir factos sociais e económicos a uma grande percentagem de Vienenses. Isto leva-o a desenvolver um trabalho nas artes visuais e gráficas, onde desenha símbolos através das imagens. (Pictogramas). Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Otto_Neurath.

às tendências da época era definida por dois princípios; a primazia do discurso sobre os efeitos decorativos e a concentração sobre os objectos (Vide Fotografia 140). A museografia praticada por G. H. Rivière trata-se de uma museografia funcional. Segundo o depoimento de G. H. Rivière (1989: 285-286).

“Il faut accompagner l’objet ethnographique d’une documentation qui le restitue à son milieu d’origine. A ce fléau conviendront des photos ou des gravures figurant l’utilisation, un schéma de la construction, une carte de répartition, etc [...] on pourra [aussi] dans certains cas rendre aux objets une de leurs positions réelles [...] Aussi se sert-on [...] de fils à suspendre ou amarrer les objets, de “formes” servant de corps aux vêtements (...) supports discrets, dissimulés, transparents [...] couleurs discrètes.”

Analisando mais em pormenor a acção de G. H. Rivière (1989: 268), a sua concepção é bem mais complexa, *“(...) le musée ne se contentera pas d’accueillir le public, il ira au public, il se mêlera à lui”*.

O texto de G. Henri Rivière (1989: 132) refere um museu na cidade de Beaune, num projecto criado em 1942, que considerámos indispensável desenvolver. Todos os trabalhos de adaptação ao novo espaço reabilitado terminam em 1946 e o programa museográfico é estabelecido (essencialmente temático, com a introdução de duas salas que introduzem elementos geográficos e históricos) (Vide Fotografia 141 e 142). Assim este museu de Bourgogne deve o seu nome em grande parte à qualidade museográfica, que se define pela pesquisa de critérios científicos tendo em conta toda a região e o edifício onde está instalado o museu. A destacar o discurso e a linguagem adequada. De salientar que este museu testemunha um momento fundamental da museologia: o nascimento da consciência do papel dos museus locais.

A primeira metade do século XX, tal como já analisámos, é marcada por constantes mudanças, quer ao nível ideológico, como ao nível tecnológico. J. Sommer Ribeiro (1993: 150) selecciona três arquitectos, enquanto representantes do seu tempo: H. Berlage²²⁸ (1856-1934), parte do museu Kröller-Muller, A. J. Van der Steur (1893 -1953) Museu Boymans (1936), Roterdão e Henry Van Velde (1863-1957) no Museu Kröller-Muller (1938), Holanda.

²²⁸ Berlage trabalhou no projecto do museu Kröller-Muller até 1920, e a primeira fase foi concluída em 1938. O museu só abriu as suas portas com o projecto já completo, em 1977.

Estes arquitectos passaram a valorizar o controlo da luz natural, simplicidade das linhas, importância da temperatura ambiente e arranjos museográficos, pois aperceberam-se, segundo Daniella R. Silva (1999b:65) da ineficácia e deficiência da linguagem expositiva. Muitos museus desta época foram buscar ao campo das artes e comunicação visual novas formas de apresentação, que “ (...) sobretudo ousasse ser questionadora, problematizante e provocativa.” J. C. Rico (1996: 31) acresce que aos trabalhos até agora preocupados com o projecto museológico e o museográfico “ (...) se añade una tercera e importante via; el proyecto expositivo, que intenta relacionar el arte con el espacio (...)” designando a “ (...) intervención activa del próprio objecto artístico en la configuración del espacio”. Neste período, tal como afirma S. Monteiro (2005: 83) desenvolve-se um movimento de reorganização museológica que tem “ (...) origem num novo sentido formal e numa nova concepção de museu, que como factor essencial da educação popular, o museu deve ser pedagógico.” O dispositivo é evolutivo, e corresponde à ideia essencial de que a museografia é um dispositivo que não se pode narrar somente com um discurso, num só determinado momento, assumindo várias frentes e uma panóplia de opções.

A exposição de 1937, em Paris a que já nos referimos acima, merece uma descrição mais pormenorizada dada a sua importância. R. Oliveira (1996: 44) considera que a exposição é a reunião de obras originais de artistas e industriais e uma mostra de realizações artísticas que podem e devem ser acima de tudo úteis, onde a arte e a técnica devem estar ligadas²²⁹. A mesma autora (1996: 7) entende que a exposição “ (...) foi a encenação final da habitual celebração de paz e progresso antes do dilúvio.” A autora refere-se às tensões já existentes entre a Alemanha, Inglaterra e França devido à intermitência da II Guerra Mundial, revelando que a exposição “ (...) constitui um meio de recuperação não negligenciável, uma verdadeira arma contra a crise (...)”.

A exposição de 1937 separava-se conceptualmente das anteriores, segundo R. Oliveira (1996: 43) pois o registo da indústria deixaria de ser homogéneo, admitindo a ambiguidade entre a arte e a técnica. A intenção pedagógica da exposição, foi outro elemento inovador com painéis, gráficos, estatísticas, demonstrações constantes de como se fabrica, como se investiga, como se faz chegar um bem de consumo até ao utente. Outro dos elementos a que já nos referimos é a própria arquitectura simples e racional dos pavilhões, a que a autora designa de “ (...) colección de objectos arquitectónicos.”. De notar que na exposição de 1929 em

²²⁹ O nome oficial da Exposição segundo R. Oliveira (1996: 44) – “Exposição Internacional das Artes e Técnicas na Vida Moderna.”

Barcelona, o pavilhão da Alemanha (Mies van der Rohe²³⁰) se destacava pela sua modernidade, (Vide Fotografia 143 e 144) onde a luz natural era recebida através da vidraças. (R. Oliveira, 1996; 78). Segundo C. Almeida (1995: 16) a exposição de Barcelona ao contrário do que seria de esperar, não favoreceu as correntes modernistas e baseou-se num “ (...) *conservadorismo repescado*.”

Quanto aos interiores, o estilo adoptado trabalha com materiais de estuque, gesso e estafes, em “ (...) *espiral debruadas, decalcadas das capas de revistas femininas*” (R. Oliveira, 1996: 53).

Na opinião da autora R. Oliveira (2006: 7) as exposições universais acabariam por se tornar numa espécie de “ (...) *montra luxuosa de dois grandes princípios: a celebração apoteótica do progresso e a exaltação nacional*.” As exposições²³¹ enquanto elemento autónomo ganharam importância e atingiram o inimaginável.

J. C. Rico (1996: 29) descreve o conceito de flexibilidade que a partir da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) actuará de forma sistemática²³², tal como já acontecera no século XIX com os arquitectos: Leon von Klenze (1784-1864) na Gliptoteca de Munique (1816), galerias abobadadas em torno de um pátio quadrado (Vide Planta 145 e Vide Fotografia 146); Karl F. Schinkel (1781 - 1841), no Museu Altes em Berlim²³³ (1823) (Vide Desenho 147 e Fotografia 148); Francisco Jareño (1818 -1891) na Biblioteca Nacional e no Museu de Arqueologia em Madrid²³⁴ (1865) (Vide Fotografia 149) oferecem, segundo o *Dictionnary of Arts* (1996a:

²³⁰ O pavilhão alemão é ainda hoje considerado como um dos mais importantes exemplos paradigmáticos do modernismo na arquitectura. Segundo o autor F. Vasquéz, (1999: s.p.) “*O edifício de mármore e vidro representa a materialização consumada das propostas arquitectónicas de Mies van der Rohe. A arquitectura enquanto representação espacial do espírito da época.*”

²³¹ A primeira exposição universal ocorreu em Londres em 1851, designada grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações. Segundo o autor N. Leitão (1994: 9) este acontecimento ficaria a dever-se á vontade de um príncipe alemão, Alberto Saxe-Coburgo-gota, casa do com a rainha Vitória de Inglaterra, em realizar em Inglaterra uma Exposição de grande envergadura. A segunda viria a ocorrer em paris no ano de 1855. E. Baker (1999: 106) refere que “*The ideology of modernity, manifested through displays of design and manufacture, went hand in hand with imperialist ambitious and racist assumptions; the paris universal exhibition of 1889 (...) was notable not only for the building of the Eiffel Tower but also for its dsplays of African and other primitive dwellings complete with living residents.*”

²³² A considerar também o projecto original da galeria de inspiração neoclássica de Stuttgart, e a sua ampliação, de James Stirling e o projecto do Guggenheim de Frank Loyd Write.

²³³ Segundo o *Dictionnary of Arts* (1996a: 363), referindo-se ao Altes Museu em Berlim, descreve a espacialidade onde estão incluídas a *rotunda*, a *cúpula* e a *colunata*. Este arquitecto acrescenta ainda uma *escalinata*, que a partir de então será aplicada na maioria dos museus. Os mesmos autores consideram que “*(...) The prismatic volume of its exterior concealed two light courts placed to either side of a rotunda in which sculpture was exhibited. On the first floor, colonnaded halls surrounding the courts housed statues, gems and coins, painting were placed in side-lit rooms on the second level, where spaces for displays was augmented by an ingenious system of panels set perpendicular to the outer walls.*”

²³⁴ Cf. www.arquitecturaviva.com/Antiguos/AVMonografias71.html

363) originais interpretações da planta desenvolvida pelo francês J. Durand²³⁵ (1760-1834) em 1802. Este esboço é considerado como o primeiro projecto teórico de museu, e é formado por galerias abobadadas em torno de pátios, uma *rotonda* central com cúpula e colunatas na fachada (Vide Planta 150). Devido às grandes dimensões do modelo, os arquitectos apenas desenvolvem parte dele e combinam os diferentes elementos.

J. Sommer Ribeiro (1993: 150) considera na segunda metade do século XX, os arquitectos: Franco Minissi (1919-1996) no Museu Nacional de Vila Giulia em Roma, (1953) e a remodelação na Galeria dos Uffizzi (1956), com os arquitectos Giovanni Michelucci (1891-1991), Scarpa e Guido Morozzi. De notar que estas serão as primeiras intervenções conscientes em edifícios que albergam colecções.

A grande modificação e ruptura no espaço expositivo deve-se ao conceito do novo Museu de Arte Moderna em Nova Iorque (1929, ainda sem edificio próprio e construído mais tarde em 1939). (Vide Fotografia 151 e 152) E. Baker (1999: 26) considera este edificio em termos de apresentação expositiva um espaço “*white cube*”. Este conceito elevou-se e standardizou-se internacionalmente e ainda hoje perdura.

E. Baker (1999: 38) considera como exemplo as exposições Pop Art nos anos 60, enquanto manifestações das primeiras exposições modernistas e um desafio para a área expositiva, que se utilizam do espaço físico. Como exemplo a autora refere-se às exposições: “*Parallel of life and Art*” realizada em 1953²³⁶ exposta em Londres (Instituto de Arte Contemporânea) (Vide Fotografia 153); a exposição “*The Street*” apresentada na Judson Gallery em Nova Iorque (Vide Fotografia 154). Esta exposição teve a capacidade, segundo E. Baker (1999: 38) de transformar a galeria num espaço urbano “(…) *dirty chaotic, fragmented, concerned with the*

²³⁵ J. Durand – Escreve e publica “*Preçis des Leçons d’Architecture*” onde analisa todo o trabalho realizado nos projectos anteriores propondo uma solução sintetizada, na qual muitos dos arquitectos contemporâneos ainda se inspiram. Segundo J. C. (1994:118) a tipologia destes elementos distinguem-se através de determinados elementos. “*De planta quadrada, com quatro brazos que surgen de una rotonda central. A diferencia de los ejemplos anteriores, Durand especifica totalmente detallado, el funcionamiento interior; separa las artes, diferencia entre exposición permanente y temporal, estudia la luz utilizando la fuente cenital y la lateral com mucha sabiduría. Paralelamente él propone una galeria ideal para la exosición de pintura y escultura, dividida en tres naves. Combina bóvedas de medio cañón, cúpulas con óculos e iluminación lateral alta, con ventanas termales, profusamente decoradas. En ambos casos propone los gabinetes a médio camino entre talleres para artistas y laboratórios de conservación de las piezas.*”

²³⁶ Paolozzi e o fotógrafo Nigel Henderson e os arquitectos Allison e Peter Smithson e o engenheiro Ronald Jenkins, projectaram a exposição baseada num conjunto de fotografias tiradas de revistas. Tilman Osterwold. (1999: 67-69) considera sob o ponto de vista técnico este projecto inovador, uma vez que nem os objectos nem os quadros eram originais, mas uma ampliação. Para além disso não estavam pendurados nas paredes, pendiam do tecto. A exposição tinha como objectivo criar uma encenação cuja confusa organização obrigava o espectador a fazer o seu proprio caminho, a elaborar as suas próprias posições, a sua própria compreensão. Os exemplos apresentados não estavam expostos por qualquer categoria, excepto no catálogo.

excitement and depth of everyday life rather than with abstract notions of beauty or lofty ideals.”

Tilman Osterwold (1999: 194) considera que estas instalações devem ser encaradas como um novo processamento de linguagem expositiva. Segundo Daniella Silva (1999b: 65) nestas instalações o artista concebe a obra para fins essencialmente individuais e pode ou não emocionar o público. Considerando que este tipo de apresentação se afasta do conceito de museu definido pelo ICOM²³⁷, estas instalações apesar de estarem incorporadas dentro do museu, devem ser analisadas separadamente, uma vez que não tem a ver com o conceito de museologia. No mesmo texto, a autora (1999b: 67-70) acresce que é a percepção estética (experiências, vivências e memória) e a compreensão do conteúdo do visitante que o torna habilitado ou não, para entender o significado pleno das formas. O primeiro contacto não passa observação do seu aspecto formal e estrutural; a segunda fase implica o reconhecimento da temática; finalmente a terceira fase remete-nos para a interpretação dos conteúdos. A autora (1999b: 71) alerta ainda para alguns tipos de apresentação, que muitas vezes não ultrapassam a primeira fase, não conseguindo desenvolver nada mais que o aspecto formal. Compreendemos nas palavras da autora as limitações de algumas exposições, tendo em conta que esta linguagem é vastíssima e pode desenvolver-se a partir de qualquer matéria. No mesmo texto a autora (1999b: 75-76) reflecte sobre este tipo de linguagem e considera que, por vezes o excesso de informação confunde o visitante, mas a falta de informação pode ser insuficiente para a compreensão da mensagem.

E. Baker (1999; 28) considera o museu “*white cube*” como um espaço aparentemente criado exclusivamente para as apresentações onde muitas vezes não é permitida a intrusão do visitante. No mesmo texto E. Baker (1999: 31) considera a total desagregação com o mundo exterior para além das formas puras, reforçando a descontextualização do museu. O sucesso deste método de supressão e simultânea negação do seu contexto original valoriza simultaneamente a qualidade da peça.

Para além deste conceito de “*open space*” que o espaço expositivo passa a designar, consideramos também outros que se desenvolvem sob outras perspectivas e definições. S. Monteiro (2005: 83) reconhece na segunda metade do século XX a existência de diferentes escolas, cujo carácter se manifesta na apresentação dos objectos no interior do museu. A exposição sofre alterações a partir de novas influências de novas propostas conceptuais. “O

²³⁷ Definição de museu. Vide introdução do presente trabalho, p. 10 - nota 5.

uso de novas fórmulas de apresentação, encenação, o gosto do público e os instrumentos tecnológicos que tendem cada vez mais a incorporar-se como parte relevante na disposição e na contextualização da exposição.”

No final da década de 50, na Dinamarca analisamos o Museu de Louisiana (Vide Fotografia 155), cuja primeira fase é datada entre 1958-1966 e cujo projecto se deve a Jorgen Bo (1919) e Vilhelm Wohlert (1920). Este projecto valoriza essencialmente as obras a expor e a escala humana. Esta opinião poderá ser uma consequência da altura do tecto relativamente mais baixa do que no resto dos museus (Vide fotografia 156). Segundo K. W. Jensen (1989: 257-258) a respeito da descrição conceptual considera que:

“(…) las salas son de diversos tamaños y no están ordenadas de una en una larga enfilate que podría desalentar a los perezosos. Sin embargo, estimulamos la curiosidad del publico para que éste se pergunte qué puede haber tras la proxima curva. Tales son los principios que han primado a medida que el edificio ha ido creciendo (...) hemos procurado no caer en la rigidez del ambiente y en la solemnidad arquitectónica que con tanta frecuencia se asocia a la idea de museo.”

As novas galerias têm já os tectos mais altos segundo o site do museu²³⁸, devido ao carácter das exposições e das peças a expor.

A referir uma exposição “*POUL KJÆRHOLM – Mobiliário de arquitectos*” (2006) no mesmo museu, numa área mais recente (Vide Fotografia 157 e 158) na nossa opinião os pressupostos serão os mesmos do conceito “*white cube*”, uma vez que usufrui da envolvente, mas sem qualquer afinidade com esse espaço, podendo ser apresentado noutra local e com o mesmo conjunto de objectivos.

Segundo E. Baker (1999: 13) a condição de expor é fundamental para a construção da categoria de arte do mundo moderno, dadas as condições propícias para o aumento dedicado aos efeitos visuais produzidos na apresentação das obras.

E. Baker (1999: 48) nesta análise demonstra que o museu é tudo menos um espaço neutro, por um lado o “*white cube*” é um elemento histórico construtivo de um ambiente que está

²³⁸ Segundo o site o Museu, este foi construído em oito fases: 1958, 1966, 1971, 1976, 1982, 1991, 1994 e 1998. Cf. <http://www.louisiana.dk>.

associado à canonização de um determinado tipo de objecto, por outro lado os museus são espaço controlados que têm responsabilidades para com o visitante. Ainda assim o modelo de espaço limpo enquanto método de apresentação demonstrou longevidade que continua a ser reinventado e transformado adaptando-se ao desenvolvimento da arte e do pensamento do museu contemporâneo. Mais uma vez salientamos o Museu de Arte Moderna em Nova Iorque²³⁹ que segundo a autora representa essa adaptação e a manifestação da tipologia expositiva, podendo ser descrita como uma luta entre revolução e preservação, participação e protecção, experimentação e isolamento.

J. Sommer Ribeiro (1993: 150) considera que nos anos 50 nomes como Le corbusier²⁴⁰ (1887-1965) Museu de Arte Ocidental em Tokio (1926, remodelado em 1975), Frank Loyd Wright (1867-1959) com o Guggenheim (1959) e Mies van der Rohe (1886-1969) no Museum of Fine Arts de Houston (1954), iniciariam esta nova era sumptuosa e austera e carregada de preocupações pedagógicas, que irá persistir até ao início dos anos 60, e que actualmente também fazem parte das considerações museológicas. J. C. Rico (1996: 30) neste contexto considera a importância da intervenção do espectador e a sua relação com o objecto. As novas opções espaciais das tipologias expositivas adaptam também esta preocupação. M. Yamaguchi (1985: 329) considera que o museu Nacional de Tokio se distingue também na década de 80, devido ao esforço e desenvolvimento de actividades interactivas e acima de tudo orientadas para as escolas. Apresentamos também exposições realizadas no Bellevue Art Museum em 2001, relativas aos conceitos arquitectónicos do arquitecto americano Steven Holl (1947) (Vide Fotografia 159 e 160) e a exposição sobre o terramoto de 1906 na baía da Califórnia, no Oakland Museum em 2006 (Vide Fotografia 161 e 162).

No mesmo texto o autor (1996: 30) refere-se a Le corbusier que no seu esquema linear, cria um espaço para a reflexão independente da circulação principal da exposição. “(...) *que intenta superar la rigidez de las propuestas históricas y lo dota de innumerables “atajos”*”.

O Guggenheim (Vide Fotografia 163 e 164), segundo a tipologia de L. Carvalhosa (1996: 101) gerou polémicas devido aos critérios aplicados, cujo “ (...) *caracter marcante reduz a flexibilidade desejável para um museu desta escala.*” De acordo com a mesma autora, o espaço arquitectónico:

²³⁹ O museu sofreu várias ampliações ao longo dos anos, a maior foi feita em 1984 por César Pelli (1926), que facilitou o acesso aos visitantes. Cf. [http://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_de_Arte_Moderna_\(Nova_Iorque\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_de_Arte_Moderna_(Nova_Iorque)).

²⁴⁰ C. Almeida (1995: 15) entende que uma escola de realce no modernismo é a de Le Corbusier, com um trabalho inspirado no cubismo.

“ (...) assume-se directamente como contexto de uma colecção e não como uma envolvente de contextos. A arquitectura deste arquitecto ilustra o critério museográfico seguido e o tipo de exposição: A colecção de arte, distribuída ao longo de uma espiral ascendente, toma uma conotação simbólica, percurso para uma descoberta física e mental. Deste modo a leitura que nos dá a colecção e a forma como nos é dada a conhecer não reflecte apenas a tipologia arquitectónica ou estilística e a sua localização no tempo, mas ainda os mecanismos compreendidos na cultura urbana capazes de criar o espaço físico e a dimensão simbólica na qual a vida colectiva se desenvolve.”

Em experiências mais tardias os autores de *L'art en scène* (1993:106) descrevem o trabalho do arquitecto Mie van der Rohe na Nova Galeria Nacional de Berlim (1968) como um “*white cube*” (Vide Fotografia 165 e 166). A sua arquitectura é caracterizada por um grande paralelepípedo rectângulo envidraçado em volta, coberta por um telhado plano. O interior é um espaço amplo, vazio e livre de pilares. A estrutura metálica no tecto tem um aspecto muito sóbrio (pintada de negro). O pavimento em pedra é igualmente escuro. Não existe nenhum elemento de ornamentação. Não existem aqui efeitos de arquitectura e é simplesmente o aspecto expositivo que faz parar o olhar do visitante. Os autores do *Dictionnary of arts* (1996: 366) caracterizam esta mesma obra classificando-a de linear (com apenas oito colunas que suportam o tecto em armação de aço). As paredes são em vidro e as pinturas estão suspensas a partir do tecto ou fixas a painéis móveis. A transparência da matéria cumpre uma determinada função no contexto da expressividade da representação. Não será mais do que uma representação de um espaço transparente ou neutra na relação objecto/público.

E. Baker (1999: 26) reconhece a imagem institucionalizada dos museus do século XX, como um “*white cube*”, que se define por ser: um espaço simples; pouco decorado; paredes brancas; pavimento em madeira polido ou com uma tapete de tons neutros; os quadros ou os objectos são expostos lado a lado numa simples linha, por vezes só com uma peça para cada parede; as esculturas estão posicionadas nos centros dos museus com espaço amplo em volta; a iluminação é feita através de spots pendurados no tecto ou através de um ambiente com luzes de néon (Vide fotografia 167).

O branco tornou-se o fundo preferido para a apresentação das peças, no século XX. Este tipo de exposição esteve e estará sempre sujeito a críticas, se nos basearmos nos conceitos museológicos.

E. Baker (1999: 103) refere que a exposição deve ser entendida como um fenómeno temporário que nos revela novas facetas e novas interpretações. “(...) *exhibitions not only serve to bring recent work by living artists to critical attention but also help to shape the actual forms of current artistic practice*”. A mesma autora (1999: 104) constata que as exposições podem ser analisadas enquanto uma forma popular que serve para democratizar a arte no museu. Esta função é exemplificada pelo fenómeno das massas. No mesmo texto (1999: 105) considera as exposições como parte de um sistema internacional através do qual os sistemas são valorizados e mudados. Cada período está associado a um método ou conceito que se define como prioritário e que nos vai chamando a atenção para outros pontos de vista. Nos anos 60 ocorre uma grande mudança no pensamento museológico-museográfico, especialmente em Itália, uma vez que todos estes trabalhos reflectem a preocupação de reabilitação e uma relação assumida entre o antigo e o novo. Realçamos o trabalho de Franco Albini (1905-1977) nos projectos do tesouro de San Lourenço em Génova (1956) Palácio Rosso em Génova (1961) e Carlo Scarpa (1906-1978) com a Galeria Nacional de Sicília em Palermo²⁴¹ (1953-54) (Vide Fotografia 168) e o Museu Municipal de Castelveccio²⁴² em Verona (1952-1961). G. Ranalli (1999: 40) a respeito da obra de Scarpa esclarece que este arquitecto e Louis Kahn (1901-1974) distanciaram-se do movimento funcionalista e tecnológico, criando um discurso com a história e reflectindo sobre o tipo de intervenção, recuperando por vezes a ideia do artesanato e modos de fazer de outras épocas. Se no início estes arquitectos se relacionavam em termos conceptuais com Mies van der Rohe, a pouco e pouco desenvolveram uma sensibilidade e uma forma diferente de encarar o espaço e o edifício. Até mesmo as suas abordagens eram diferentes. Segundo o *Dictionary of Arts* (1996a: 367) L. Kahn tal como C. Scarpa mantém um conceito modernista com a introdução de elementos estruturais e espaciais retirados dos museus tradicionais. L. Kahn no Kimbell

²⁴¹ Palazzo Abatellis foi construído por Matteo Carnelivari no final do século XV. Segundo a opinião do autor Sérgio Polano (1999: 218) O palácio está organizado em torno de um pátio rectangular. A fachada principal é simétrica com uma porta central. Entre 1943 e 1953 o palácio foi reabilitado. Scarpa transformou o palácio ao alterar a sua distribuição e proporções. Através de aberturas e com a aplicação de cor, dividiu os espaços subtilmente.

²⁴² Na opinião de George Ranali (1999: 68) O museu Municipal de Castelveccio terá sido Castelo fortificado do século XIV e foi transformado em quartel militar durante a ocupação napoleónica, mais tarde entre 1924 e 1926 foi convertido em museu. Seguindo os princípios estilísticos de restauro que prevaleciam na época, António Avena (1882-1961) e o arquitecto Ferdinando Forlati (1882-1975) esperavam dar uma estrutura funcional. Em 1956 Licisco Magagnato (1921-1987), director do museu em parceria com Scarpa reabilitam o espaço para receber as colecções e exposições. Segundo G. Ranalli (1999: 68) este projecto pode ser dividido em três fases. A primeira em 1958, com a renovação da residência na ala Este do palácio e a reabertura da “Porta del Morbio”. A segunda transformação ocorreu em 1959 quando Scarpa reinstalou a galeria de escultura situada no piso térreo perto da entrada do museu e moveu-a para o canto Noroeste do pátio. Entre 1963 e 1964, este arquitecto reconstruiu o pavimento da galeria de pintura e desenhou novos acessos verticais, remodelou o pátio e alterou a ala Este, para áreas administrativas. A terceira fase em 1964, Scarpa desenhou a biblioteca. A última intervenção deste arquitecto em 1973, foi a construção da sala Avena situada por cima da livraria.

Art Museum (1972) reintroduz as galerias abobadadas (Vide fotografia 169) que tiveram o seu auge em museus mais clássicos, assim como a já referida Gliptoteca de Munique. A visão contemporânea do arquitecto deu a este espaço uma nova flexibilidade e inovação, feita essencialmente através da iluminação natural e a implícita articulação do espaço (Vide fotografia 170 e 171) e os materiais aumentando a experiência da arte.

G. Ranalli (1999: 40) referindo-se ao projecto de Scarpa:

“Scarpa’s projects seem casually organized and based on a experimental method. Spacial cohesion results from a procession of discrete ideas held together by an uncanny ability to judge the essence of each part and orchestrate its relation to a whole. This approach evolved from Scarpa’s long association with tradicional artisanship and depended on his readiness to push the boundaries of the maker’s craft (...) he reinvented tradicional technology by returning to a dialogue with craftsmen, who worked with him in close and constant communication on every project.”

Em ambos os projectos, quer no museu Castelvechio, que no palácio Abatellis, Scarpa considera a estratégia da demolição, mudança e alteração, conseguindo segundo G. Ranalli (1999: 70) um diálogo entre o velho e o novo. No museu Castelvechio cada compartimento está caracterizado pela qualidade de luz, superfície, cor e textura (Vide Fotografia 172). O tratamento dos vãos em ferro e madeira exploram a relação entre a aparente simetria do gótico e a assimetria das peças a expor (Vide Fotografia 173). O desenho da janela expressa um relacionamento entre a abertura original e a nova. Na galeria das esculturas é notório a sequência “*en filate*” obrigando o observador a ver da entrada a estátua de Cangrande²⁴³ (Vide Fotografia 174). Apesar desta unidade os pavimentos de cada compartimento são individuais e partem de uma série de plataformas, que nivelam as áreas, absorvendo as irregularidades das antigas. Os objectos a expor devem ser colocados no pavimento com exactidão, para evitar interferência com a área dos espaços (foram colocados de acordo com o pôr-do-sol).

No projecto do palazzo Abatellis, nas palavras de S. Polano (1999: 222) Scarpa relacionou o espaço interior nas diferentes áreas, permitindo o visitante circular no museu. A capacidade de envolver e inovar está aqui expressa através de novos acessos verticais. As escadas com degraus de forma hexagonal, suportadas por aço polido, ligando o piso térreo com as escadas

²⁴³ A estátua equestre de “Cangrande I della Scala.”

antigas ao segundo piso. O seu controlo da luz e as relações da cor são aqui evidenciados na exposição.

“Scarpa’s mastery of exhibition design draws not only upon an acute visual sensitivity but also upon a keen awareness of the intrinsic values of the works to be exhibited. Thus he manages to isolate artistic moments in a slow, narrative sequence (...)”

O arquitecto procura mostrar a exposição como uma relação entre os objectos e o palácio. Nas suas instalações apresenta criações por vezes exuberantes tornando-se inerentes aos objectos a expor, são interpretações precisas de estratégias expositivas. Segundo o autor Sérgio Polano (1999: 222) o que distingue este arquitecto e estes museus que descrevemos, prende-se com o diálogo íntimo entre o objecto a expor e o projecto arquitectónico, que pode tomar formas pouco ortodoxas. Scarpa acaba por marcar este período e representa “ (...) *the best in post-war Italian museum design.*”

S. Monteiro (2005: 84) refere que no final da primeira metade do século XX a teatralidade e encenação das montagens museográficas alteraram-se graças às diversas correntes de cultura, não só da arte e do pensamento, mas como das ciências.

“A maior e a mais sofisticada profissionalização das exposições nos nossos dias veio impulsionada, entre outros, pelos campos da moderna iluminação e técnicas de desenho, preservação ambiental, e preocupação relacionada com a salvaguarda dos objectos.”

Este desenvolvimento motivou o público e simultaneamente a possibilidade de manipular os modelos animados, o protagonismo do consumo sócio-cultural, nova imagem e sinalética e as instalações (influenciados pelos trabalhos da Bauhaus).

Após a segunda guerra, o conceito da arquitectura de museus foi a aplicação do vidro, iniciada já por Paxton no Palácio de Cristal e desenvolvida por Mies Van der Rohe. Segundo o *Dictionnary of Arts* (1996a: 365) o espaço envidraçado define o conceito de flexibilidade e pode o seu interior pode ser alterado de forma a permitir mudanças, consoante as necessidades, oferecendo vantagens, num período onde a exposição temporária era considerado o evento de maior importância. Salientamos de acordo com este conceito, já na década de 70 o Centro George Pompidou (1971-1977) (Vide Fotografia 175) e o seu interior

definido por estruturas flexíveis (Vide Fotografia 176) a quem o autor J. Pile (2005:412) designa de exposição “Hi-Tech.”

Nos anos 60-70 do século XX permitem o desenvolvimento de determinados efeitos expositivos.

Uma das experiências perceptivas mais bem sucedidas, segundo os autores de *L'art en scène* (1993: 105) é a obra do artista plástico James Turrel (1943) (o visitante acede ao interior de um módulo obscuro onde se encontra uma superfície luminosa, que suscita uma sensação de profundidade, enfatizando a visão e a percepção) (Vide Fotografia 177) O olhar acede apenas à obra, enquanto espaço virtual, cativante anulando toda a percepção do espaço físico. “*La pratique des oeuvre “in-situ” est autre moyen de crée un espace- oeuvre, sois au sein du musée sois hors de l’espace museal.*”

Num espaço museológico as obras criadas “in-situ” ajustam-se ao espaço existente. Os autores referem que quando esta instalação é feita num espaço natural, permite uma simplificação entre a relação da obra e do visitante, estabelecendo-se um circuito entre o objecto cultural e um espaço natural. Não existe interferência entre estas duas produções (obra e espaço) mas uma relação de complementaridade de natureza e cultura. De acordo com esta perspectiva, podemos referir o artista plástico Richard Long (1945), que se destaca pelas suas instalações criadas em plena natureza, a partir de elementos naturais de formas geométricas simples encontradas no local (Vide Fotografia 178).

Os artistas modernos e contemporâneos estão empolgados em encontrar a solução para a relação espaço/obra, e analisar seja qual for a qualidade dos resultados obtidos. Na nossa opinião estas soluções só valem individualmente e não procuram uma solução global para o problema museográfico da apresentação da obra.

No final da década de 70 surgem novos museus. Segundo J. Sommer Ribeiro (1993: 152) destacam-se os museus alemães entre os quais desenvolvemos a nova Pinacoteca de Munique (1974-81) de Von Branca; os arquitectos da Bauhaus em Berlim (Walter Gropius²⁴⁴); a ampliação do Museu de Arquitectura Alemã de Frankfurt (1979: 84) do arquitecto O. Mathias

²⁴⁴ A metodologia apresentada por Gropius, tal como entede a autora L. Carvalhosa (1996:105) consiste no processo que visa o preenchimento do espaço com a mensagem a comunicar.

Ungers (1926); o Museu de Mönchengladbach (1972-82), de Hans Hollein²⁴⁵ (1934); o Museu de Stuttgart, (1977/82), de James Stirling (1926-1992) e Michael Wilford (1938). Estes dois últimos museus, segundo J. Sommer Ribeiro (1993: 152) pecam pela arquitectura demasiado marcante, pelas cores e os materiais²⁴⁶ que perturbam as peças.

O arquitecto J. Stirling (1980:362) salienta a renovação e ampliação do museu, mantendo algumas características do edifício original, mas assumindo rupturas com o passado. Especialmente num período em que se questionava a veracidade dos museus do século XIX. O arquitecto considera que o edifício original (1837) planimetricamente era constituído por uma planta em U e um pátio, sendo que estas características de uma forma menos destacada foram mantidas (Vide Fotografias 179, 180 e 181).

A salientar ainda desta fase, o trabalho de Gae Aulenti na reconversão da Gare d'Orsay²⁴⁷ em Paris (1984-1986).

Segundo um artigo de Gae Aulenti, (1988: 94) num depoimento da equipa de arquitectos que trabalhou no projecto, refere que não havia alternativa de reabilitar a velha estação sem assumir determinados conceitos arquitectónicos, já que a sua reconstrução inevitável. Uma vez que o edifício havia sido declarado monumento histórico e por isso protegido, no entanto não havia razão para esconder o que existia, equilibrando a expressão arquitectónica do novo projecto (Vide Fotografia 182).

“The process of bringing an historic piece of architecture into the present can give rise to a reinterpretation, a new geometry based on the lines of the pre-existing

²⁴⁵ Este arquitecto aparece também reconhecido pelo seu trabalho no Museu de Arte Moderna, em Frankfurt (1991). Hollein criou um projecto em que quase todas as salas apresentam uma área diferente, quer em área quer em altura. Apesar das características este edifício encontramos espaços simples seguindo a premissa do “with cube.” Segundo E. Baker (1999:46) as grandes áreas de parede fornecem um fundo sólido para as peças, dentro de uma estrutura arquitectónica complexa. No tratamento expográfico não existem percursos definidos. A colecção deve ser explorada, assim sendo o visitante arrisca-se a passar pelo mesmo espaço duas vezes ou até perder-se. A sequencia cronológica ou até mesmo estilística é impossível de manter, pelo que se torna insignificante. Em vez disso, a experiência tornou-se num elemento crítico para a visita, reforçando o sentido de especialidade da arte e a sua separação com a envolvente. A prioridade é dada à confrontação entre as poderosas obras de arte, instalações ou obras de artistas sozinhos, que ocupam a galeria.

²⁴⁶ Segundo J. Stirling (1980:364) os materiais “(...) en el interior, el pavimento de goma verde, como alternativa a la piedra pulida, tan usual en Alemania, nos recuerda que los museos son hoy lugares de ocio popular. También contribuyen a esta informal monumentalidad el ascensor de brillantes colores, la iluminación en forma de estrella y los mostradores curvados.”

²⁴⁷ A estação data do final do século XIX. Foi inaugurada para a exposição universal de 1900. Construído inicialmente pelo arquitecto Victor Laloux (1850-1937) escondeu o aço e o vidro por detrás da elaborada fachada em pedra, onde se demonstram elementos da arquitectura clássica do passado. A autora E. Baker (1999: 51) o seu interior era abundantemente decorado aos estilos das “Beaux-Arts”. Classificado monumento histórico em 1973, como edifício arquitectónico característico do século XIX.

structure. This establishes a dialectic between the old and new architectures in which each aspect is clearly recognizable, creating a relationship that in itself constitutes a new esthetic.”

Tal como descreve a autora do projecto (1988: 95) o espaço do museu está organizado em torno de um eixo longitudinal, que orienta o visitante e permite escolha do percurso. O programa museográfico compreende ritmos e sequências, desenvolvidos na arquitectura do museu reestruturado e do museu tradicional, que obtêm um novo significado ao projecto original. Cada fase e cada forma, estavam em constante alteração, de forma a relacionar toda a envolvente. No mesmo texto (1988: 95) a autora considera que as principais referências a ideologias orientadas para as práticas de reconversão, restringem o trabalho a uma análise de três factores: a arquitectura original; o programa museográfico, relativamente à época; e o projecto arquitectónico. *“What the museum gave to the station by permitting it to be preserved, then, the station returned to the museum in the form of extraordinary pieces.”*

O projecto está organizado a partir de uma sequência de espaços claramente definidos: salas, galerias, passagens, entradas. (Esta leitura manteve-se de forma a preservar o edifício pré-existente). Um dos problemas prendia-se com a complexidade da arquitectura de interiores, uma vez que cada espaço estava desenhado de acordo com um duplo esquema de relações, a relação com a conservação do museu e a facilidade expositiva e a relação com a arquitectura com um edifício classificado. Esta relação é estabelecida através dos objectos e da escolha do material.

E. Baker (1999: 56) considera apesar de tudo que este projecto representa uma quebra com o ornamento da arquitectura de Laloux (Vide Fotografia 183 e 184).

Para E. Baker (1999: 23) o Museu d’Orsay é classificado como um *“white cube”*, que influenciou enormemente os museus de arte até hoje. Representa a complexidade de um museu pensado que emergiu nos anos 70, da *“escola Europeia”*. O seu desenvolvimento parte em direcção ao interesse pelo revivalismo das arquitecturas do século XIX, onde se instalavam os museus. E. Baker (1999: 50) entende que a década de 70 demonstra consolidação de novos conceitos conservadores até agora desprezadas sobre a arquitectura do século XIX

E. Baker (1999: 23) refere-se a outros exemplo mais recentes, que testemunham o internacionalismo dos museus contemporâneos, assim como o restauro da National Gallery em Londres (1824) por Venturi (1925) e D. Scott Brown, (1931) da “escola Americana”. A estrutura dos museus variam de país para país, mas a autora reconhece a distinção entre os museus dos Estados Unidos (onde predominam as instituições privadas) e os da Europa (onde predominam as instituições municipais). Numa descrição de E. Baker (1999: 86), a propósito da National Gallery o programa de redecoração iniciou-se a partir de 1980 e acabou por revelar a beleza do edifício que esteve escondida, durante décadas. Falsos tectos foram retirados e o tecto original restaurado, nas paredes foram colocados damascos e as carpetes foram retiradas, deixando ver a madeira do pavimento. Salas escuras foram substituídas por espaços bem iluminados, galerias tomaram o seu carácter da arquitectura tradicional (Vide Fotografia 185). Hoje este edifício procura redescobrir o seu passado em vez simplesmente expor as peças. Na nossa opinião esta forma de reflexão faz com que os visitantes se sintam agradados. Isto não quer dizer que as obras deixem de ter prioridade, mas a galeria é desenvolvida de acordo com a sua própria consciência, sobre a sua história, como se tivesse vida.

Os anos 80 são marcados por factores decisivos na exposição museológica. Um deles é a construção desmesurada de museus de etnologia, cinema, arquitectura, história, arte moderna, história clássica, entre outros, arrastando e desgastando o conceito expositivo. O outro factor acaba por ser uma consequência directa da falta de reflexão ou a primazia de interesses financeiros em detrimento da essência cultural. Tal como nos alerta G. Henri Rivière (1989: 66) a demasiada exposição dos museus em termos de massificação não é de todo uma mais valia. Pelo contrário, desmaterializa todo o espírito da museologia e do próprio museu. Refere-se à Gare d’Orsay ou ao Museu do Louvre (1793) entre outros. O texto de P. Kotler e S. J. Levy (1969: 333-334) considera a importância da aplicação do marketing e das teorias económicas “empresariais” para o mundo da cultura e dos museus. Estes autores acrescentam ainda o Metropolitan Museum of Art, como exemplo de subsistência.

Ainda na década de 80 referimos o Museu do Holocausto em Washington (1980) (Vide Fotografia 186 e 187) construído por James Ingo Freed (1930-2005). Segundo Isabel Gournay (1993: 5) descreve a propósito deste museu e do seu conceito:

”(...) n’est pas un mémorial voué à la contemplation et au recueillement, mais un lieu de mémoire vivant et didactique, comprenant espaces d’exposition, salles de

séminaires et de conférences, ainsi qu'un centre de recherche et d'archives de grande envergure. Sa misión principal est de porter témoignage sur les atrocités nazies, afin de réfuter les arguments de ceux qui en sousestiment l'ampleur ou, pis encore, les remettent en question.”

A mesma autora refere ainda (1993: 5) que o espaço interior define algumas características que implicitamente se relacionam com a temática, nomeadamente na pouca entrada de luz (zenital e vinda do atrium), criando sensação de aprisionamento (Vide Fotografia 188).

Consideramos ainda neste período o Museu Nacional de Arte Romana em Mérida, (1980-85) construído por Rafael Moneo (1937) (Vide Fotografia 189 e 190). O edifício assenta sobre um átrio central, e segundo J. Glancey (2000: 213) como se fosse “(...) *uma interpretação das naves centrais e laterais das basílicas românicas.*” *A arquitectura consistia em combinar a “evocação da antiga Roma com elementos francamente modernos”.*

Os anos 90 definem já alguma consciência e aplicações no verdadeiro conceito de museu. Assim apresentamos o projecto de Henri Ciriani (1936), no Museu de Arqueologia em Altes em França (1992-1993) que segundo as palavras de de L. Beaudouin (1992: 82) este projecto significa unidade e descoberta, reservando uma dualidade entre a simplicidade externa e a dinâmica espacial interna, onde a compreensão não deverá ser uma etapa posterior. O mesmo autor considera que este projecto é uma marca profunda da capacidade actual de Henri Ciriani de responder às questões da cidade, não como grande infra-estrutura, mas como uma junção arquitectural complexa e não contraditória. “*Le Project (...) n'est pás un prototype. Il est au contraire, intimement inscrit dans son paysage, dans un dialogue de reciprocité entre le naturel et l'artefact.*”

No mesmo texto o autor (1992: 94) descreve o espaço interior e refere que a luz é a geradora do espaço. Este elemento é fundamental pois acentua volumes e dilata o espaço. Assim a exposição é-nos oferecida pelo núcleo central que a organiza e a divide em quatro direcções (Vide Esquema 191). A sala central é interior e tem como objectivo criar emoções, com as gravuras de Otto Dix²⁴⁸ (1891 - 1969) (Vide Fotografia 192) enquanto que as salas periféricas são dedicadas ao pensamento e à reflexão.

²⁴⁸ Otto Dix – Pintor expressionista alemão. Cf. www.artcyclopedia.com/artist/dix_otto.html.

J. P. Robert (1992: 100) contextualiza a adaptação do programa museográfico ao edifício, tendo em conta que a temática é a primeira grande guerra. O trabalho para esta equipa tem como principal objectivo a valorização e a criação de sentimentos, harmonia e a reflexão sobre as características deste conflito (passaram por salientar as incompatibilidades e variações, discórdias e não sobre um discurso da guerra). Os projectistas observaram os seus avós e tudo o que diz respeito a este passado, para projectarem a exposição.

Nas palavras do autor J. P. Robert (1992: 100) devemos ter em conta que os objectos são representativos da guerra e denunciam a agressividade mas que apelam simultaneamente a um equilíbrio entre o carácter de hierarquia territorial e uma outra de carácter doméstico. Transpondo este conceito para o edifício e para a exposição adapta-se determinadas características arquitectónicas, tais como a parede cega e desenham-se as vitrinas. Os projectistas organizaram a vitrina em três etapas: a mais alta corresponde á perspectiva Alemã, a intermédia a França e a última a Inglaterra e aos seus aliados. Desta forma a leitura e clareza para o visitante é notória, as diferenças e as semelhanças são evidenciadas (Vide Fotografia 193).

O mesmo autor (1993: 100) considera que “ (...) *l’historial n’est ni un musée de la guerre, ni un musée militaire, c’est un musée d’histoire culturel, que de ce fait a quelque parenté avec un musée ethnographique (...)*” Na exposição colocamos uma série de marcos que passam videos, sobre a vida na guerra (Vide Fotografia 194). Estes marcos assumem ainda a ligação entre as trincheiras (pavimento mais baixo de forma a representar com mais realismo a vida dos soldados) e as vitrinas (Vide Fotografia 195 e 196). É importante referir que o seu conteúdo baseia-se numa relação entre a colecção e o edifício. A concepção museográfica privilegia a sobriedade e não a “mise en scene” espectacular, para dar que pensar e não simplesmente ver, para propor uma reflexão comum ao autor do projecto de arquitectura, a museografia e as colecções onde o visitante é sensibilizado para a inteligência e a sua sensibilidade.²⁴⁹

O século XXI caracteriza-se pelas novas propostas artísticas e tecnológicas. O uso de novas fórmulas de apresentação e encenação, onde destacamos os instrumentos tecnológicos, que tendem cada vez mais a incorporar-se na disposição e suporte dos objectos na exposição. Este novo modelo expositivo pode, se não houver cuidado por parte dos criadores, incorpora-se

²⁴⁹ Cf. www.historial.org/fr/home_b.htm.

dentro de uma arquitectura fria, fechada e isolada do mundo e que segundo a autora Susana Monteiro (2005: 86) pode designar um espaço sem história e sem tempo.

Alguns dos exemplos destacados neste texto exemplificam a panóplia de soluções, independentemente do seu conceito. Tal como refere P. Rasse (1997: 52) a museografia contemporânea oferece a possibilidade de inúmeros pontos de vista.

A percepção que temos hoje do espaço expositivo permite uma abordagem diferente e alargada sobre os conceitos que movem determinadas soluções. Quando falamos em exposição referimo-nos à sua totalidade, embora não tenha sido o conceito, em muitos exemplos referidos neste texto. A verdade é que não nos conseguimos afastar da envolvente e isso independentemente do local resultará sempre em diferentes sensações ou entendimentos sobre as coisas. A consciência plena da envolvente cultural e o (re)conhecimento dos sentimentos e memórias, assumem factores que passam pela procura de emoções e seriedade. Apesar de tudo L. Carvalhosa. (1996: 106) entende que não há “receitas” para as exposições, contudo é necessário o conhecimento, sensibilidade para poder equacionar os vários “ingredientes” mais pragmáticos, tais como: a temática, tipo de percurso, materiais de suporte e técnicas de comunicação, adaptados ao critério e conceito escolhidos de maneira a formular o discurso expositivo. A mesma autora (1996: 107) considera que a criação do espaço expositivo deve ser adequado à organização ideológica da mensagem, sendo que o modo de agir em relação aos objectos expostos é variável segundo os atributos ou à valorização que lhe é conferida. Esta perspectiva ou o critério pelo qual se vê o objecto museológico, é responsável pelo sentido que este toma quando integrado no museu como objecto passível de ser apreendido ou percebido por um visitante. Esta percepção está condicionada pelo tipo de apresentação e integração num determinado contexto.

1.1. Espaços expositivos análogos

Partindo do conceito de discurso e da linguagem expográfica dos museus, e utilizando os seus critérios, parece-nos pertinente tentar entender alguns espaços do mesmo tipo (lagares de azeite), de modo a entender semelhanças e diferenças. Esta experiência de análise baseada em tais critérios valida as seguintes vertentes: comunicar e transmitir conhecimento com o objectivo de ser entendido pela comunidade local e pelos visitantes; e gerar emoções.

Parece-nos assim fundamental conhecer outros espaços análogos antes de emitir um parecer ou criar uma proposta.

Para cada espaço musealizado que visitámos, foi elaborada uma ficha de carácter técnico e de análise visual. Estas fichas permitiram “aproximar” (fazer uma interpretação baseada nos mesmos critérios) entre os espaços, bem como definir com maior clareza as características específicas de cada um, permitindo analisar com uma maior objectividade diferenças e semelhanças entre eles.

Apesar dos diferentes pontos de vista e opiniões sobre a melhor forma de “compreender o lagar”, foi possível reflectir quanto às questões que se levantam ao conceber a musealização e expografia de um espaço.

Tal permitiu ter uma visão mais abrangente sobre o espaço expositivo de um lagar de azeite e todo o processo de transformação do lagar em museu, e assim chegarmos de modo mais criterioso à nossa proposta expositiva.

Visitámos vários lagares da Beira em Idanha-a-velha, Belmonte, Meimoa e Sertã e no Alentejo o lagar de Moura e o de Campo Maior. A primeira análise distingue três grupos ou tipologias de lagar: o lagar de varas (Idanha-a-velha e Moura); o lagar hidráulico (Sertã) e o lagar mecânico (Belmonte, Meimoa e Campo Maior).

Podemos referir que em todos os casos foram mantidos os espaços físicos “*in-situ*” e toda a maquinaria envolvente, revelando a notória consciência da reabilitação em cada peça e em cada centímetro dos lagares. Estes espaços sofreram inevitavelmente alterações e readaptações para responder à sua nova função.

Estes espaços têm a particularidade de poderem ser sentidos enquanto lagar. Parte desta característica prende-se com o facto das reabilitações e revitalizações serem cuidadas e manterem aquelas que são as características de um lagar enquanto local de laboração. A circulação é livre em todos eles. Tratando-se de espaços relativamente pequenos, pensamos que não faria sentido se fosse de outra forma. Este percurso pode ser facilitado para o visitante quando é sequencial. Caso contrário, sem apoio adicional de painéis, pode ser prejudicial e conturbar a visita.

Numa abordagem mais ampla consideramos que o espaço museológico em Idanha-a-Velha (Vide Ficha 1)²⁵⁰ a partir das fotografias do lagar antes da intervenção, encontrava-se em muito mau estado de conservação, o que obrigou a grandes obras de recuperação, com a utilização de novas tecnologias e novos materiais. O projecto de reabilitação deste espaço mantém as principais características e equaciona o passado com o presente, permitindo um entendimento claro ao visitante. Relativamente ao Museu em Belmonte (Vide Ficha 2)²⁵¹, um projecto também com alterações relativamente ao original, quer ao nível do pavimento que foi trabalhado para o visitante, através da marcação de canais subterrâneos com as tubagens que ligam umas peças às outras com a aplicação de vidro; quer ao nível das escadas, completamente estruturadas de acordo com as dimensões actuais de conforto; e ainda na criação de um pequeno espaço educativo numa das tulhas.

No Museu de Meimoa (Vide Ficha 3)²⁵² as grandes intervenções são: as escadas, em madeira e ferro de acordo com as normas de conforto, aplicadas por cima das originais, deixando ver e sentir o percurso original. Tal como em Belmonte foram destacadas as tubagens subterrâneas que atravessam todo o lagar, mas quer em Meimoa como em Campo Maior optou-se por outro tipo de solução: uma grelha metálica de uma cor diferente do pavimento, que marca o percurso. Em Meimoa optaram pela cor vermelha e em Campo Maior a cor prateada.

Quanto ao lagar em Campo Maior (Vide Ficha 4)²⁵³ o tratamento do pavimento assim como o espaço arquitectónico definem um espaço aparentemente novo, quase sem indícios do passado, a não ser as peças e as máquinas. O tratamento do pavimento nada tem a ver com a sua concepção original: blocos que imitam a calçada portuguesa em conjunto com lajetas de pedra de cor negra. O conjunto destes dois materiais serve essencialmente para destacar as peças, com uma função puramente estética.

O Museu de Moura (Vide Ficha 6)²⁵⁴ destaca-se pela sua horizontalidade e espacialidade, sendo que é o lagar que tem maior área. A proposta de reabilitação é muito idêntica à original.

Quanto ao Lagar hidráulico na Sertã (Vide Ficha 5)²⁵⁵ tem um conceito completamente diferente dos anteriores. Para além da sua localização e da sua pequena área, este lagar

²⁵⁰ Vide Anexo Fichas Técnicas de Museus Análogos, pp. 102-105.

²⁵¹ Vide Anexo Fichas Técnicas de Museus Análogos, pp. 106-109.

²⁵² Vide Anexo Fichas Técnicas de Museus Análogos, pp. 110-114.

²⁵³ Vide Anexo Fichas Técnicas de Museus Análogos, pp. 115-119.

²⁵⁴ Vide Anexo Fichas Técnicas de Museus Análogos, pp. 123-126.

²⁵⁵ Vide Anexo Fichas Técnicas de Museus Análogos, pp. 120-122.

funciona como um grande expositor “vivo”. Apesar de características diferentes, considerámos relevante colocar no nosso trabalho, por ser para além de espaço público de acesso a todos, mantendo o lugar físico que sempre ocupou na vila, talvez para chamar a atenção para a passagem do tempo e reflectir sobre a memória do espaço. É um espaço que não tem painéis informativos, nem ninguém para dar apoio.

A linguagem utilizada em cada um dos casos é diferente, quer seja através de uma abordagem exclusivamente oral, (como é o caso de Idanha a Velha e Meimoa); unicamente através de painéis informativos escritos (como é o caso de Belmonte); ou mistos (Campo Maior e Moura). A referir que no lagar da Sertã não há qualquer tipo de linguagem (a não ser durante os fins de semana em passeio com as famílias, os mais velhos contam aquilo que sabem sobre o lagar).

A informação, quer no núcleo de Idanha-a-Velha, no lagar-museu de Meimoa é feita exclusivamente por uma voz, que nos elucida, com entusiasmo toda a história do lagar e da comunidade. Em Meimoa é um habitante da terra, que muitíssimo sobre o tema, falou-nos de imensos pormenores que não estavam escritos. Acabou por nos revelar que já trabalhara num outro lagar de azeite ali perto, mas que tinha fechado, contou histórias que nos prenderam a atenção salientando acima de tudo as emoções e não tanto a parte técnica. Em Idanha-a-velha a situação é muito semelhante, embora o guia seja um elemento da equipa de reabilitação do Centro Cultural Raiano (Idanha a Nova) e conta-nos outro tipo de histórias ou situações, que envolvem a situação da reabilitação e a reestruturação do lagar. O fervilhar de emoções é semelhante em ambos os lagares mas em Meimoa é mais genuíno.

Em Belmonte a situação é claramente diferente das anteriores. Neste espaço a linguagem é feita exclusivamente de painéis informativos e explicativos das peças e maquinaria. Em cada peça existe um painel que define sumariamente a peça, para que o visitante a entenda. Esta situação é claramente uma boa medida, que valoriza o conhecimento.

Os Museus de Moura e Campo Maior adaptam uma técnica que varia entre a descrição oral e o complemento através de painéis. Podemos referir que ambos são muito semelhantes em termos de sensações.

Em Campo Maior existem uma série de painéis com uma informação generalista sobre a cultura do azeite no país que na nossa opinião está muito bem documentada, mas a informação sobre o lagar e as peças é muito pouca. O guia elucida-nos sobre a temática e

sobre o funcionamento das peças e tudo o que quisermos saber sobre o tema, mas de uma forma pragmática e directa. Em Campo Maior esta reabilitação é claramente dirigida para os mais pequenos com vídeos explicativos do funcionamento do lagar.

Em Moura, para além do percurso não ser sequencial, as peças e objectos do quotidiano do lagar estão espalhadas por todas as áreas, infelizmente muitas delas sem informação, confundindo a visão geral do espaço. O tratamento deste espaço é menos cuidado do que as propostas descritas anteriormente, apesar de tudo existe também um guia que nos conta história do lagar e dos lagareiros, explicando todos os pormenores, sobre o lagar, mas também de uma forma muito prática.

Em todas as situações que visitámos, apesar de determinadas lacunas, constatámos que era um bem querido para as diversas comunidades. Todos sabem onde é, todos perguntam se gostamos, todos se interessam. E são essas as memórias que no final da visita levámos conosco. Apesar destas visitas terem a mesma temática e muitas vezes com peças semelhantes, consideramos que todos eles são diferentes, pois, o contexto e as pessoas são diferentes e acima de tudo a forma de se expressarem é diferente. Um espaço onde uma pessoa da comunidade nos explica o processo, tal como encontramos em Meimoa é muito mais informal, do que um espaço como o de Belmonte onde existem os painéis informativos e um vídeo explicativo do processo. São casos extremos, mas que acabam por revelar o espaço de inúmeras formas.

A sensibilidade que conquistámos com estas visitas é inexplicável. Para além de ganharmos a noção dos modos diferentes de expor sobre esta matéria, preparou-nos para enfrentar, sob diferentes pontos de vista, o lagar em Tinalhas.

Podemos concluir que cada espaço é entendido sob modelos e moldes diferentes, sendo que raramente se aplica o mesmo conceito. Neste tipo de exposições que visitámos, consideramos que é o espaço físico, (que acaba por definir os percursos) e os objectos quem mais se pronuncia.

As exposições, são todos os casos a que nos referimos, de carácter permanente, em parte devido à grandiosidade e ao peso das peças e por ser uma exposição “in-situ”. A salientar apenas em Campo Maior uma pequena área destinada às exposições temporárias, onde se apresentam os desenhos dos mais pequenos.

1.2. As exposições Temporárias. As exposições Permanentes

“*Haverá uma atitude correcta face ao processo criativo em design?*” (L. Carvalhosa, 1996: 161)

Esta questão define assumidamente as várias frentes expositivas e a panóplia de opções. Mesmo ao nível da metodologia expositiva a aplicar. A mesma autora (1996: 102) conclui que os problemas de design e as soluções estão dependentes um do outro, sendo que a dualidade entre o conceito ideológico e o resultado aparente, (e simultaneamente a proposta em si), e a razão de ser da “ (...) *existência formal da exposição*”. Assim é fundamental a abordagem aos critérios práticos de um modo mais abrangente que simples directivas, integrando-as na intenção e contexto em que se baseia a musealização e que tenha em última fase análise, a sua concretização visível e material, descodificada na exposição.

As exposições permanentes destacam-se conceptualmente e fisicamente das exposições temporárias, acima de tudo porque a exposição temporária procura novas situações, permitindo muito mais criatividade. S. Monteiro (2005: 90) declara ainda que as exposições temporárias têm mais recentemente utilizado a cenografia, ou outros registos para se exprimirem.

De forma pragmática podemos referir que as exposições deste tipo indicam um período breve de tempo. M. Belcher (1997: 63) considera que existem ainda exposições de curto prazo (um dia a um mes), médio prazo (de três a seis meses) e longo prazo.

M. Belcher (1997: 59) considera que actualmente estas designações (exposição permanente e temporária) utilizam-se essencialmente para distinguir as exposições pensadas a longo prazo das pensadas a curto prazo, cujos objectivos e finalidades estão dependentes uma da outra.

G. H. Rivière (1989: 266) considera que as exposições permanentes são o produto de uma reflexão profunda sobre as necessidades do público e a partir de bases educativas. A apresentação deve ser “ (...) *soignée et réfléchie, sans pour autant ne privilégier que les chefs-d'œuvre ou les œuvres de premier choix, mais en s'attachant à s'intégrer également des œuvres représentatives de l'environnement culturel*.”

As exposições temporárias trazem vantagens, tanto para o museu como para o público. A montagem de curta duração assegura que se maximize a utilização dos recursos sendo que uma das vantagens mais importantes deste tipo de exposições é oferecer a oportunidade ideal para a inovação e atrevimento. Desta forma podem ser incluídos objectos, ou materiais que não fariam sentido no espaço da exposição permanente, quer devido às preocupações museográficas da conservação, quer através da sua apresentação. Aqui há lugar para que os visitantes vejam as coisas de maneira diferente, mais ousada. G. H. Rivière (1989: 266) reconhece a importância de organizar exposições temporárias, pois suscitam interesses e vontades de conhecer outras realidades.

Segundo L. Carvalhosa (1996: 11) as exposições permanentes são constituídas pela colecção fixa e base do acervo do museu, os constrangimentos e a necessidade de restrição estilística, como prevenção de longevidade estética, reduzem frequentemente o seu impacto visual, do mesmo modo que alguns elementos de design, de inspiração iconográfica, tendem a ser menos pronunciados. Estes parâmetros determinam, um tipo de solução de estética mais previsível e encontra no processo criativo um maior número de constrangimentos, pois estão condicionados a uma solução de carácter irreversível por um longo período de tempo.

Embora as exposições produzidas em novos museus ou em novas adaptações arquitectónicas de edificios antigos, constituam vulgarmente ambientes de maior impacto estético, as exposições permanentes raramente tem o objectivo de chocar, adoptando um carácter mais suave (ainda que se insinuem de uma forma ou de outra.)

Actualmente, existe uma certa tendência para ir mais além da mera influência estilística do edificio, envolvendo outras partes. A ideia de manter o edificio de época no seu estado original é valida quando o objectivo é o de mostrar a aparência do edificio e a sua origem ou a fórmula de como se apresentavam as colecções em determinada altura, mesmo assim o conceito de retirar implicitamente ou assumidamente “pedaços de vidas” torna mais rica a exposição.

M. Belcher (1997: 62) adoptando uma posição de nível técnico, refere que uma exposição deverá ser desenhada a esse nível de forma a garantir a sua sustentabilidade, isto é a escolha dos materiais, a iluminação as técnicas de preservação devem estar asseguradas durante esse período de tempo. O autor vai mais longe e define quatro metodologias, para que uma exposição permanente atinja qualidade. 1 – Desenhar segundo o estilo em voga e

incorporando por exemplo, cores, modelos, iluminação. (Inevitavelmente será vista e tida em conta como uma exposição produzida num determinado tempo e num estilo específico). 2- Exposição segundo uma linguagem mais moderna, mas que evite modas e extremismos. Utiliza-se desenhos simples e clássicos. Seleccionam-se cores que não cansam a vista (tons claros e mais suaves) e seleccionam-se elementos decorativos e utilizam materiais, tais como: a pedra, madeira que tem uma qualidade intemporal. 3 – Tentar oferecer uma solução verdadeiramente original, com características muito atractivas, mas muito difícil, já que estaria inteiramente vocacionado para a inovação (inevitavelmente fluido pelo tempo). Para além disso estaria obrigado a utilizar aqueles mais recentes e assim que aparecessem novas formas. 4 – Realizar um desenho num estilo mais aceitável do passado, mas incorporando certas características actuais, tais como a iluminação.

M. Belcher (1997: 61) apesar de tudo, entende que não se deve considerar uma metodologia a aplicar para cada tipo de exposição e a sua abordagem deve ser coerente, analisando mais pormenorizadamente considera que a temática da exposição não é o mais importante, mas o seu objectivo e a sua finalidade, o enfoque, o estilo e os recursos no museu (são os que determinam o tempo de duração de uma exposição).

2. Construção do fenómeno – Proposta museológica e museográfica.

“Este museo lo presenta todo en función del hombre; su entorno, sus creencias, sus actividades, desde la más elemental a la más compleja. El punto focal del museo ya no es el artefacto, sino el Hombre en toda su plenitud. Siguiendo esta perspectiva, las nociones de pasado y de futuro desaparecen; todo sucede en el presente, en una comunicación entre el Individuo y el Hombre cuyo intermediario es el Objeto.” (H. Varine, 1969: 279-280)

A criação de um núcleo museológico dedicado ao azeite satisfaz uma necessidade, quer no domínio de uma cultura tradicional e milenar, quer de uma fixação das memórias de uma comunidade que domina técnicas, modos de estar e de sentir. Este núcleo pautará a sua actividade de acordo com perspectivas educativas, formativas e pedagógicas, no sentido de promover e projectar uma determinada cultura.

2.1. Importância da revitalização de um espaço – constatação de uma necessidade.

“Quando tudo é transitório é a vida que se torna duradoura.” Vítor Papanek (1998: 15)

Um espaço museológico em Tinalhas, porque não? Parece-nos coerente afirmar que este lugar, tendo em conta a importância histórica e cultural quer ao nível da olivicultura e extracção do azeite quer ao nível de heranças arqueológicas, da era romana é precioso. No entanto, já se esperou demasiado tempo. Se hoje trabalhamos com os filhos ou os netos dos trabalhadores deste lugar, os seus testemunhos são muito diferentes e o seu envolvimento também. E isso reflecte-se sem dúvida na abordagem e conceito expográfico, que transmite uma mensagem não na primeira pessoa, mas de segunda e terceira geração assumindo inconscientemente uma posição mais pragmática e formal.

Para além deste factor e tal como considera Mário Chagas (2003: 28) a comunidade não está limitada a um território ou a uma cultura, na qual cada individuo é um ser activo e pode sentir necessidade de estar ou pertencer a mais do que uma categoria de património. Estas diferentes categorias alteram sobretudo o tipo de testemunho e consequentemente a relação entre o público que será mais diversificada e mais rica.

A intensidade e frequência com que utilizamos a palavra património, segundo João Gameiro (1997: 7) é um sistema de defesa “ (...) *contra imagens de ruptura e desordem, alimentadas pelas rápidas e diárias mutações sociais que conferem, às noções de património, atributos de locais seguros ou refúgios compensatórios.*” A nova concepção de património determina sobretudo, um “*abrir de olhos*” perante tudo o que nos rodeia ampliando o campo de estudo da museologia. O património cultural musealizado tal como considera Liliana Póvoas e César Lopes (1998: G-2) poderá ser entendido enquanto “ (...) *Lugares de memória, lugares de poder ou até lugares de esquecimento. Mas poderão ser lugares de contemplação e constituem assim, espaços de reencontro conosco próprios, espaços de resistência à voragem da vida actual.*”

João Gameiro (1997: 8) reconhece a importância da preservação, na transmissão de valores e nas responsabilidades que tudo isso acarreta. Estas questões são actuais e muito complexas, uma vez que o património não tem limites de investigação conceptual, mas tem como objectivos a compreensão e o assimilar das heranças, o que muitas vezes está associado ao carácter efémero do presente. As concepções actuais do património estão necessariamente relacionadas com a era da modernidade, pois só uma “ (...) *concepção moderna do tempo introduz a noção de irreversibilidade (...)*” (Alexandre Costa, 1998: 111). A distância temporal, a noção de passado e a velocidade das mudanças, segundo Alexandre Costa (1998:

112) “ (...) criaram nostalgia e a necessidade da autenticidade, do enraizamento, de uma paragem para identificação – das culturas, dos povos, dos indivíduos (...) Trata-se de recuperar aquilo que precisamente é irrecuperável: o passado.” Assim o património e a sua actualidade está associado à resistência da mudança, assim como refere Alexandre Costa (1998; 112) “ (...) tornando-se muitas vezes num alibi para a incompreensão da cidade moderna nas suas características formais, culturais e vivênciais, pelos meios culturais e políticos.”

O conhecimento actual das sociedades que apenas se maravilham com o obviamente imediato, sem terem a noção das morosas tarefas de outrora que envolviam tanto e tantos, é inaceitável. As sociedades urbanas e todo o mundo tecnológico esquecem por vezes tudo isso, quando fazem correr os fios de azeite pelos cozinhados. Esta dualidade por vezes não é equilibrada quando em muitos casos é a própria comunidade rural que trabalha para que se progrida, estando por detrás do desenvolvimento.

O mundo actual é marcado pelas mudanças e transformações rápidas. Neste sentido o estudo da dimensão espacial e memorial é aliciante mas muito complexo. Maria Almeida (2000: 10) entende que se devem encontrar novos referenciais e refazer o espaço vivido, segundo outros contornos. O relatório editado pela Faculdade de Arquitectura de Coimbra (1994: 11) entende que o património transformado “ (...) perde valor e fica sem espessura”. No mesmo texto os autores defendem que a noção do património enquanto instrumento de defesa deve ser abandonada, justificando que o “ (...) contacto e o contraste entre o novo e o velho é aquilo que torna vivo o que é velho, é o que nos possibilita ver o antigo. No entanto, há que ter subtilidade na introdução de novas formas e funções (...)” Este ponto de vista acentua a ideia de continuidade e possibilita a combinação com a actualidade, aproximando as questões da identidade cultural e do património.

Estas novas condições de desenvolvimento criaram um novo conceito de conservação, passando a incluir, tal como refere a Carta de Veneza (1964)²⁵⁶ “ (...) a arquitectura isolada, os sítios urbanos e rurais representativos de uma civilização particular de um movimento significativo ou de um acontecimento histórico.” Através do relatório da Faculdade de Arquitectura de Coimbra (1994: 8) a respeito da mesma carta, acrescenta-se que, um dos métodos de reabilitação será “ (...) manter-se higiénica e claramente diferente da antiga,

²⁵⁶ Maria João Meireles (2001: 29) refere que a carta de Veneza surge no âmbito do II congresso Internacional de Arquitectura e Técnica de Monumentos históricos, realizado em Veneza de 25 a 31 de Maio de 1964 e publicado pelo ICOMOS em 1966. Para mais informação consultar www.iphan.gov.br/cartas.htm.

deve ajudar a esclarece-la, deve mostrar-se e mostra-la.”²⁵⁷ Este conceito também referido por Maria João Meireles (2001: 26) deve ser aplicado quer às grandes construções, quer às construções mais modestas, defendendo ainda a diferenciação entre as diferentes épocas ou estilos “ (...) recomendando o uso de técnicas tradicionais, aconselha prudência na utilização das novas tecnologias.”

O reconhecimento do valor patrimonial ocorreu em simultâneo com o aparecimento da arqueologia industrial, verificada na década de 70 do século XX²⁵⁸ e “ (...) deixou de estar limitado aos edifícios individuais; ele compreende daqui em diante, os conjuntos edificados e o tecido urbano: quarteirões e bairros urbanos, aldeias, cidades inteiras e mesmo conjuntos de cidades (...)” (F. Choay, 1999: 18). Pode-se dizer que foi na Grã-bretanha que surge o nome e o interesse pela arquitectura industrial, como consequência da destruição provocada pela II Guerra Mundial (1939-1945). Nesta década assistimos também a novos métodos de aceder às “ (...) memórias e fragmentação das identidades que acentuam a descontinuidade em relação ao passado que caracteriza o conceito de património (...)” A Carta de Veneza ampliou o território do conceito de monumento e que será ainda mais ampliado e complementado pela Carta de Florença, do ICOMOS em 1981. Esta ampliação e aplicação a outras áreas geográficas “ (...) quantas vezes mais relevantes e transcendentais, e muito distintas da área-mãe, na sua textura e na sua expressividade.” (Carlos A. Ferreira, 1983: 16). Na década de 80²⁵⁹, os países da Ásia e América e do sul da Europa, rendem-se ao espírito deste património.

²⁵⁷ Nos anos 30, na sequência da Conferência de Atenas e da publicação da Carta Italiana de Restauro, Francisco M. P. L. Peixoto (1999: 36) entende que se verificou uma “ (...) tendência generalizada para o abandono dos restauros integrais em favor de uma manutenção periódica e regular. São defendidos os conceitos de anastilose (...)” (a clara demarcação dos elementos antigos dos novos). Maria João Lopes Dias Meireles (2001: 20) vai mais longe e entende que a “Carta Italiana de Restauro” “ (...) defende também a manutenção das áreas envolventes e considera-as detentoras de tanta importância quanto a atribuída ao monumento.”

²⁵⁸ No âmbito internacional, a “Carta de Atenas” de 1931 e 1933 é o primeiro documento de consenso que supõe o início de uma consciência internacional a respeito do património.

Segundo a informação das autoras Rosa Serra Rotés e Magda Fernández Cervantes (2005: 424) o primeiro documento que trabalha de forma específica, o património arqueológico é o documento da UNESCO publicado em 1956 designado por “Princípios Internacionais que devem ser aplicados nas Escavações Arqueológicas”. A maioria destes pontos foi reconhecida na Conferência Europeia para a Protecção do Património Arqueológico”, firmado em Londres no ano de 1969. Em 1972 é aprovada na UNESCO em Paris a “Convenção para a Protecção do Património Mundial e Cultural e Natural”, que estabelece as medidas administrativas, jurídicas e financeiras, para a preservação do património. Em 1975 o Comité dos Monumentos e Sítios do Conselho da Europa em Amesterdão define a “Carta Europeia do Património Arquitectónico”. M. J. Meireles (2001: 28-31) refere que em 1976 foi aprovada a “Carta de Turismo Cultural”. No mesmo ano na 19ª reunião da UNESCO em Nairobi é aprovada a “Recomendação relativa à Salvaguarda dos Conjuntos Históricos e Tradicionais e a sua função na vida contemporânea.” As autoras Rosa Serra Rotés e Magda Fernández Cervantes (2005: 424) acrescentam que em 1978 seria incluído o património subaquático e em 1979 seria incluído o património arquitectónico industrial.

²⁵⁹ Maria João Meireles (2001:31) entende que “(...) a conservação integrada, impõe a necessidade de planear e agir em simultâneo sobre as estruturas físicas e humanas, criando formas de subsistência e emprego em articulação com as actividades diversificadas de cada decisão, de forma a intituir um desenvolvimento

A preservação do património e tudo o que lhe está agregado, figura hoje como uma resposta à modernidade e evolução rápida em todos os campos, que na maior parte das situações perdem o carisma e a tradição. Por um lado, o maravilhoso mundo dos “chips” que nos possibilita um mundo aberto a todos (massificação, globalização), por outro lado, a frieza do que isso representa faz com que as coisas simples sejam as mais valiosas e dignas da nossa memória.

Para tentar solucionar estes problemas actuais e complexos, vivemos momentos de tomada de consciência e existem tentativas cada vez mais sérias e elaboradas de recuperar e reabilitar sistemas e técnicas tradicionais. Assim dá-se a conhecer não só hoje, mas também às gerações futuras (provavelmente de outra forma não teriam oportunidade) os momentos da história do passado. Mas não será a preservação uma forma de cristalizar a realidade? Por outro lado, sem preservar os elementos do passado como podemos construir o presente e o futuro?

O processo da interpretação nunca está completo, é um percurso complexo activo e muito rico, na medida em que as nossas escolhas e o nosso olhar sobre o objecto patrimonial muda de dia para dia. Tal como entende M. Chagas (2003: 26) o património “ (...) *é usado não apenas para simbolizar, representar ou comunicar: é bom para agir (...) Não existe apenas para representar ideias e valores abstractos e para ser contemplado. O património, de certo modo, constrói, forma as pessoas.*” Maria Almeida (2000: 10) entende que “(...) *O homem faz o seu espaço, territorializando-o, definindo-o como um lugar específico (...) uma vez que é o reflexo da vivência do próprio homem.*” E entende a importância do estatuto, da envolvente e dos modos de agrupamento das populações e consequentemente das suas actividades principais. Assim a mesma autora (2000: 8) entende que podemos considerar que o espaço patrimonial como um:

“ (...) acto cultural, sendo simultaneamente uma criação do homem como resposta ao meio em que vive e que o rodeia. O território é apreendido pelo homem e faz parte da sua própria identificação. Este espaço é apropriado pelo homem e é fortemente mercado pelas transformações que ocorrem à sua volta (...)”

homogéneo de zonas rurais no seu plano económico, social e cultural, defendendo o combate à uniformização, à despersonalização e a execução de intervenção de muzealização do espaço urbano.” Assinada em Granada no ano de 1985 a “*Convenção para a Salvaguarda do Património Arquitectónico da Europa*”, em 1987 a “*Carta Internacional para a Salvaguarda das Cidades Históricas*”. No ano seguinte a “*Campanha Europeia para o Mundo Rural*”.

Tal como em todos os acontecimentos Humanos, especialmente os da memória, não existe apenas uma verdade, nem uma história, e tal como refere R. Bodei (1996: 299) “(...) *es un auténtico campo de batalla, en el que se dirime, se asienta y se legitima la identidad de un pueblo o de una cultura.*” Cada indivíduo, como não poderia deixar de ser, explica cada uma das situações à sua maneira “ (...) *exaltan algunos de sus aspectos en detrimentos de otros, componiendo a menudo el claroscuro que se considera más adecuado a las exigencias más difusas del momento.*” Embora esta comunidade ainda hoje trabalhe na mesma senda, (não sobre os mesmos moldes, mas utilizando métodos e equipamento mais actualizado), não depende só disso, a agricultura e a pastorícia estão muito vincadas na comunidade. Hoje, existem ainda outros tipos de serviços, que numa escala diferente, se igualam aos das grandes cidades.

Todo o processo de definição do programa museológico e expográfico acolhe momentos de dúvidas e escolhas que em nada são imparciais. Este processo humanista de selecção é determinado pela história, estados de espírito e vivências culturais de cada um de nós, e o que a comunidade considera importante.

Cada vez mais se reflecte sobre a importância dos nossos bens, de uma maneira tão singular, que faz irromper a disciplina da etnologia como manifestações únicas dos nossos valores. Palavras como memória, herança, lembrança e identidade estão associadas a património, mas é também da nossa incumbência, preservar as marcas do tempo, às quais somos sensíveis, tocando intimamente no interior e nas histórias de vida de cada um.

Jean Davallon (1995a: 156-157) entende que o património tomou um percurso etnológico e muitas razões explicam a posição do valor patrimonial, de uma disciplina que até então era *discreta*. Sendo um conceito em constante enriquecimento torna-se importante verificar os contornos do seu núcleo conceptual de forma a encontrar o elemento comum das teorias patrimoniais que se encontram presentes na diacronia temporal da história das representações que a sociedade realiza.

O programa museológico está relacionado impreterivelmente com essa mensagem. Esta mensagem converter-se-á num acontecimento linguístico e comunicativo que procura a reflexão e a provocação, consagrando um acontecimento não só do passado mas também do presente. Tal como considera Cristina Bruno (1999: 41) o museu deve “ (...) *ser pensado e realizado como canal de comunicação, capaz de transformar o objecto testemunho em objecto diálogo, permitindo a comunicação do que é preservado.*”

Temos perfeita consciência da informação e das emoções que já se perderam, mas isso não quer dizer que o lugar não deixe de ter espírito, essência e memória. No programa museológico e expositivo, esta instabilidade e este receio, assim como algumas dúvidas, devem ficar registados, de forma a promover a actualidade do espaço, a abertura, a reflexão e a interpretação e a liberdade do visitante, confirmando a reflexão de R. Bodei (1996: 299) quando este refere que:

“El museo representa un testimonio de estas guerras, así como de las treguas provisionales; pero, al mismo tiempo, supone cierta garantía de que la obra que ha logrado ingresar en él no será arrastrada inmediatamente por el torbellino de polémicas ocasionales, ni caerá demasiado pronto en el polvo del ovido.”

A problemática constante de uma revitalização de um lugar ou sítio, sem que ele perca a identidade e especificidade, é um sintoma a desenvolver com sensibilidade e perícia, mas nunca como um dado adquirido e sempre sujeito a mudanças e aberto a outras sugestões. Antonio Piva (1987: 65) entende que a compreensão de determinadas tendências oferece as alternativas e esse conhecimento será o caminho a seguir para o projecto. Devemos saber qual a tendência para se definir um caminho. *“Las decisiones no deben ser circunstanciales, sino razonadas, debe saberse donde se está, y adonde quiere llegarse. Hay algunos puntos fijos: el edificio existente y la finalidad a que se destina (...)”*

Considerámos quatro elementos principais a ter em conta que são todos eles da maior importância para o entendimento global da nossa proposta expositiva. A primeira prende-se com a importância da memória e da história oral que já tivemos ocasião de referir; o segundo reflecte o património arqueológico industrial confiando às peças e equipamentos o entendimento sobre o funcionamento do lagar; a terceira é o interesse pelo edifício arquitectónico e a envolvente que não pode ser afastado deste contexto, uma vez que assume uma nova função para a qual muitas vezes não está preparado; e a quarta o desenvolvimento da comunidade ao nível do turismo e das suas consequências, quer as negativas, quer as positivas. Embora não se consigam separar umas das outras é fundamental compreender a sua verdadeira essência, para fundamentar com mais rigor a nossa proposta expositiva.

As manifestações sobre o património da memória e da história oral, o arqueológico e o arquitectónico estão muito presentes, tal como já nos referimos, na comunidade, seja através

das palavras, da carroça que geme, do reencontro dos homens e das mulheres; dos gritos, das cantigas na descarga da azeitona; dos sonhos, dos sofrimentos e desgraças dos Homens, dos gemidos da maquinaria, da penumbra do espaço, dos fortes cheiros ácidos e quentes, das recordações do esmagar da azeitona, da alegria dos primeiros fios de azeite, da explosão de cores, das festas e iguarias... Todos estes sentimentos e características se encontram, não só no seio da comunidade mas como em cada parede do lagar, tornando-se também num espaço de reflexão onde o passado e o presente se encontram...e o que tudo isto representa é incomparável. Reside no facto de ter sido feito pelas pessoas envolvidas no processo e a riqueza que provém desses momentos.

A problemática constante de uma reabilitação de um espaço (que para além de pertencer ao acervo é associado à memória) que arquitectónicamente não está preparado para ser espaço museológico e todas as necessidades e infra-estruturas que isso acarreta sem perder a identidade e especificidade, é um sintoma a desenvolver com sensibilidade. F. Choay (1999; 191) entende que ao atribuir um novo destino ao espaço, esta não se deve fundamentar numa semelhança com o destino original. Esta nova função deve ter em conta o estado de conservação do edifício que merece ser apreciado em função do fluxo dos seus utilizadores. Estes edifícios possuem um valor afectivo de memória.

O conceito de património industrial e arqueológico é muito recente. H. Varine (1987: 119-120) alerta-nos para as origens humanas do património industrial, feitas a partir do suor, sangue, entusiasmo, habilidade, inteligência, e força de um grupo de Homens. A arquitectura, as máquinas, os produtos, as condições de trabalho, adquirem um significado e uma mensagem, (especialmente para os homens que estiveram directamente envolvidos no processo), que não é possível dissociar.

Graça Filipe no artigo “Antigas fábricas em meios urbanos – como transformar os espaços de trabalho em locais de cultura” (1997: 127) considera o património industrial “(...) *tanto as paisagens, os sítios, estruturas, edifícios fabris, equipamentos, produtos, artefactos, como os arquivos, documentos, memórias, testemunhos orais, cujo estudo e documentação – desejavelmente interdisciplinar – fará emergir os necessários programas de conservação, salvaguarda e reutilização.*” Podemos citar mais alguns exemplos de aplicações e intervenções de reabilitação, os autores do artigo “*Museu da Ciência e Indústria do Porto: programa museológico*”, (J. Cordeiro, C. Fernandes, J. Rapagão, M. Sampaio, 1997: 51-52) referem que a reutilização de um edifício antigo deverá “ (...) *pautar-se pelo respeito das*

estruturas arquitectónicas que o caracterizam. A museografia a utilizar deverá (...) apresentar e valorizar o equilíbrio das formas e os materiais desta construção fabril.” Para o público poder usufruir de uma leitura genuína, onde as técnicas expográficas não desvirtuem a especificidade arquitectónica do espaço. A esse respeito Graça Filipe (1997: 130) considera que para transformar um qualquer edifício de trabalho em espaço museológico, põe-se em causa o “ (...) *principio da conservação, da noção de colecção de objecto tradicional do museu para o edifício, ele próprio considerado ao mesmo tempo contentor e conteúdo.*”

Victor Papanek (1998: 83) entende também que “ (...) *a arquitectura espelha cada aspecto das vidas – social, económico e espiritual*”. No mesmo texto o autor (1998: 115) entende a arquitectura como uma experiência “ (...) *multi-sensorial e multidimensional.*” Considerando ainda que a organização do espaço deve estar “ (...) *relacionada de modo directo com o local, o contexto e a vegetação (...)*” de forma a construir um “ (...) *vocabulário rico em forma orgânica e materiais naturais, associado a percepção das nossas expectativas míticas e sentido de harmonia inato, ressoará e falará connosco se quisermos realmente sentir a habitação, a construção ou o agregado populacional como parte do meio ambiente natural e construído.*”

Gaetano Miarelli – Mariani (1987: 15) entende a reabilitação como uma transferência do mundo figurativo, para o mundo contemporâneo. As acções de abordar a intervenção como continuidade com o passado legitima operações conceptuais que procuram afirmar os mesmos ideais e simultaneamente satisfazer as novas exigências, e que conservar vivos os valores e o tempo decorrido. Jean Michel Wilmotte (1948) ²⁶⁰ (1996: 36) considera que “ (...) *a intervenção em edificios históricos ou classificados é, para mim, uma verdadeira paixão, torna-se necessário reencontrar a origem da sua construção sob os acrescentos sucessivos e devolver-lhe alma, fazendo-o então renascer através de um “enxerto” contemporâneo que respeite a história.*”

Maria Almeida (2000: 30) considera a importância das características arquitectónicas com as condicionantes do lugar. Podemos considerar que foram os factores que condicionaram a estrutura dos povoados que também determinaram algumas das características das edificações. Por norma, sendo a agricultura a actividade dominante e mobilizadora, para além dos edificios habitacionais, há ainda um elevado número de edificios cuja função está relacionada com a agricultura, como é o caso dos palheiros, casas da eira, lagares de vinho e

²⁶⁰ Autor da renovação do Museu do Chiado em 1994. Cf. <http://www.museudochiado-ipmuseus.pt>.

de azeite, adegas. Estas reflexões exercem uma influência nos comportamentos e determinantes nas construções. “ (...) são por um lado os materiais utilizados e por outro as técnicas que tornam mais perceptível as características da arquitectura regional das Beiras.” Entendemos o granito como o material mais abundante e característico que segundo Maria Almeida (2000: 30) é extraído das pedreiras e depois trabalhado por homens experientes que as aparelham e assentam. A falta de outras matérias-primas como os calcários tornou comuns as alvenarias sem argamassas. Assim o uso do granito vulgarizou-se nestas regiões e não se limita às paredes das habitações: o seu uso é comum nas escadas interiores e exteriores, na pavimentação das ruas, nos pátios, dependências e muros. A estrutura arquitectónica do lagar apresenta características tipicamente contextualizadas e identificadas, tal como refere Luís Figueira (1998: 5) quando se refere a situações semelhantes admitindo que esta “ (...) construção se encontra no enlace entre o acto conceptual e o da edificação, usando materiais que são escolhidos, preparados segundo regras tipificadas, tornando-se o edifício construído como portador de mensagens concretas. A arquitectura...é uma forma de resposta a solicitações circunstanciais muito específicas, de homens, tempos e lugares.”

Maria Almeida (2000: 45) entende a proposta conceptual de qualquer projecto, quer seja ele de raiz ou quando se trate de uma reabilitação, considerando-a “ (...) como uma construção elaborada pelos diversos sistemas humanos de forma a constituírem um mundo significativo, que se manifesta através de uma realidade tridimensional (o espaço físico, o espaço social e o espaço mental).” Para F. Choay (1999: 196) o processo de reabilitação passa por uma fase de entendimento do edifício e da sua identidade e depende também do bom senso e da sensibilidade inscrita nas tradições urbanas e comportamentos patrimoniais.

O programa museológico e expográfico terá de ser sensível à comunidade e simultaneamente mostrar através dos sentidos e dos objectos um espaço vivo e vivido, mantendo se necessário ambientes perturbadores e em alguns casos chocantes.

P. Vergo (1996: 322) contribui com um testemunho particularmente claro e surpreendente sobre a revitalização de um espaço expositivo em Dachau onde embora o autor possa observar todos os espaços que foram reconstruídos fidedignamente, o autor não experimenta os sentimentos que esperava.

“(...) el único medio de imaginar las condiciones de vida, y de muerte, de tanta gente es visitando un barracon completamente nuevo, reconstruido mediante fotografías y planos y que, al no conservar ni un centímetro del original, no huele a miedo, ni a

suor, ni a excrementos, sino a madera recién cepillada, como si uno estuviese en una ebanistería. Una vez dentro, esa extraña impresión de visitar un lugar real, pero sin la vivencia de esa realidad (...) No menos arrogante es el modo en que se ha tratado la mayor construcción superviviente: un edificio largo y bajo, Wirtschaftsgebäude, que albergó las cocinas, los almacenes y las ducha, y que cubre tres lados del patio de desfiles. De todos los edificios de Dachau, uno cree que es el único que podía transmitir una impresión vivida de la disposición y aspecto del campo tal como fue entonces. Pudo haberlos transmitido, a no ser por dos razones. La monumental escultura conmemorativa de N. Glid, colocada justo delante del edificio, impidiendo ver la fachada principal desde cualquier ángulo y, por tanto, imaginar su aspecto original, y el caos de antenas de radio y televisión y otros artefactos modernos que desfiguran la línea del tejado, y cuya total trivialidad contribuye, más que ningún otro factos, a exorcizar los fantasmas del pasado. (...) La amplia exposición, que ocupa bastantes salas del "museo", apenas posee objetos originales: más de noventa por ciento son fotografías y paneles con textos. No lo hay la menor intención de ocultar su finalidad informativa, objetiva, pedagógica. Sin embargo, la idea de la historia que aquí se transmite es extremadamente plana, sin apenas vacilaciones, dudas o desviaciones. Para mayor ironía, lo único genuino, digno de permanecer intacto, resulta casi irreconocible: me refiero al interior del edificio. El Wirtschaftsgebäude desempeñó en su momento un papel decisivo, a veces escalofriante, en la vida diaria de los prisioneros (...) Ahora, al presentarse aireado y amplio, escrupulosamente higiénico, con sus modernas vitrinas expositivas y la iluminación propia de un museo (...)

L. Carvalhosa (1996: 96) entende que a reutilização de espaços pode desenvolver-se de várias formas: por extensão ou acréscimo a uma estrutura pré-existente, (Guggenheim em Nova Iorque) por alteração ou modificação de instalações já existentes, não comprometendo a utilização dada ao edifício, antes da nova intervenção (Museu Nacional de Arte Antiga e o Museu do Chiado). A manutenção ou restauro de uma estrutura (Museu Vieira da Silva) e a conversão de instalações existentes envolvendo a mudança do uso, onde a tipologia arquitectónica determina a temática do próprio museu. (Museus de Arqueologia Industrial, Museu da Água, Museu do Vidro, Central Tejo e o Museu da Electricidade.)

O lugar em análise teve em conta a flexibilidade do edifício principal e pelo seu envolvente, no entanto, nunca pusemos em causa uma criação de raiz. Esta é uma tarefa muito complexa

em parte pelo respeito a ter pela estrutura orgânica do edifício original, (que por vezes é contraditória no que respeita às necessidades do museu) e pelo apreço que a comunidade tem por aquele espaço, não conseguindo imaginá-lo de outra forma. Dado este factor todas as alterações exteriores e interiores foram minimizadas. Luís Figueira (1998: 2) entende que para ser possível construir um discurso coerente e expressivo e para se poderem tomar decisões fundamentadas sobre o tipo de reabilitação ao edifício devem ser utilizadas metodologias que se situam no campo das ciências sociais e no domínio das ciências exactas. Sob este contexto, tal como entende Aurora León (1990: 207) devemos ter também noção dos critérios estéticos e funcionais que se apresentam na envolvente e que podem funcionar como uma imagem do espaço museológico. Segundo Victor Papanek (1998: 84) a nossa reacção ao espaço arquitectónico é muito semelhante ao rosto humano. Se o rosto possui animação e regista mudanças de humor, e sentimentos através das expressões. Segundo o mesmo autor “ (...) *sentimos o mundo através dos nossos olhos.*”

Alexandre Alves Costa no seu artigo “*Património e Futuro*” (1998: 113) considera que na reabilitação é fundamental o reconhecimento de uma época e características específicas de forma a “ (...) *encontrar coerência no desenho.*” O mesmo autor entende ainda que “ (...) *a única posição relativa é reler nele [o autor refere-se ao edifício em estudo] o fluir da história e, aceitando sobreposições ou aposições estilísticas ou de linguagem, usar todos os meios para o explicitar. Esta é a marca mais importante da sua contemporaneidade.*” O reconhecimento da investigação histórica, dando a entender as fases de desenvolvimento, resultando em intervenções menos ostensivas, que “ (...) *nunca servem objectivos puramente pessoais de afirmação ou composição de curricula dos seus autores. Trabalhando e moldando a pré-existencia, usando-a como matéria de projecto (...)*”

O relatório da universidade de arquitectura em Coimbra refere (1994: 5) que os programas arquitectónicos desenvolvidos mantiveram-se dentro de parâmetros “ (...) *que permitiram harmoniosamente a reconversão, a ampliação e o restauro sem que se tivesse a noção que se estava a destruir algo.*” A alteração de determinadas conceitos permite a transformação de determinadas tipologias e formas “ (...) *veja-se os casos dos conventos transformados em pousadas com destruição da sua métrica estrutural e a impossibilidade de manter funções e contextos, conduzem de facto, á anulação do valor evocativo.*”

Estruturalmente o edifício apresenta determinadas características que de forma alguma poderemos ignorar. No interior realçamos a amplitude do espaço, a estrutura de madeira, nas

asnas, a especificidade de arquitectura pré-industrial, com os cabos e tubagens à vista, a desarrumação do espaço em parte provocada pela vivência e agitação do trabalho. Observando o conjunto e a relação entre o interior e o exterior podemos destacar a grande área envolvente, sem dúvida uma mais valia para o núcleo de azeite e para a “viagem” do visitante. O objectivo de criar um percurso expositivo organizado sequencialmente, desde que a azeitona chega ao lagar e todo o processo que sofre até ser transformado em azeite, técnicas de reserva e durabilidade do azeite permite uma maior clareza para o visitante.

– Memória Tinalhas

A memória transmite-nos as histórias do passado. A memória está presente no tempo, nas histórias já quase esquecidas e nas expressões, nas emoções de todos nós. E é através delas que aprendemos, tiramos impressões e interpretamos. A sua aplicação no presente e a sua exequibilidade em termos práticos é posta em causa na proposta museológica e expográfica.

O lagar de Tinalhas data da primeira metade do século XX, não havendo assim testemunhos na primeira pessoa, nem sequer registos fotográficos. Tal como nos dizia o Sr. António²⁶¹ “*A geração dos lagareiros e daqueles que apanhavam as azeitonas para o lagar de Tinalhas, já morreram todos! Até na casa dos viscondes ... já não vive lá ninguém! Está tudo abandonado...*”

O vazio que se instalou na comunidade tem já muitos anos, ainda assim não está esquecido. A maioria dos Tinalhenses não esqueceu da importância do azeite naquela zona e gostaria de ver renascer o lugar dos seus pais ou avós. Quanto mais não seja para terem um espaço com parte da sua história e das suas memórias. O testemunho do Sr. António foi fundamental. Dizia-nos que (referindo-se ao lagar):

“Lembro-me de isto estar a funcionar, aqui há muitos anos...eu ainda era miúdo e vinha para aqui espreitar os mais velhos a trabalhar... gostava muito, achava piada! Andavam de um lado para o outro, atarefados com o trabalho...recebiam as azeitonas, registavam, lavavam, moíam, prensavam, e já estava...o fio de azeite saia...! O meu pai trazia azeite para casa se as colheitas eram boas!”

²⁶¹ O Sr. António Costa, habitante de Tinalhas, 60 anos e filho de um dos lagareiros (Manuel Costa) que laborava no lagar em questão. O sr. António dedica-se exclusivamente à agricultura e nas épocas propícias, apanha a azeitona “*como nos velhos tempos*” (referindo-se ao varejamento e à apanha manual da azeitona).

Sabe menina, esta é uma tarefa, dura! A apanha da azeitona é feita ao frio, ainda me lembro que o meu pai dizia que até as orelhas gelavam ... cantavam para ver se conseguiam aquecer... Já depois no lagar era muito calor e uma barulheira que nem se podia! Depois de tudo estar feito, era a hora das limpezas e manutenção das peças.

Hoje não é nada disto! Tenho poucas oliveiras e as azeitonas que tenho vou entregar ao novo lagar de Tinalhas, lá para os lados do cemitério! Agora todos os lagares são iguais... praticamente as máquinas já fazem tudo sozinhas!

Isto está aqui parado e fechado, é uma pena, gostava de ouvir este som, afinal de contas cresci com estas barulheiras e cheiros! Tenho saudades disto! Gostava de ver isto a funcionar outra vez...!

Ninguém quer saber...isto qualquer dia desaparece, é o que têm feito por todo o lado, desmantelam e vendem as peças e ganham um bom dinheiro! O rapaz²⁶² que toma conta disto diz que não, os donos querem manter isto... não sei!

Acho que Tinalhas tinha mais valor, se o lagar estivesse a funcionar...!

Aqui em Tinalhas todos sabem lidar com o azeite e com as oliveiras...é isso que importa! “

Deparámo-nos com memórias associadas essencialmente a sentimentos e emoções. A capacidade de associar palavras ou acções a estados de espírito, não sendo a forma mais cómoda de preservar a memória, é sem dúvida aquela que mais impressiona e que nos faz sentir o lugar. Mais do que qualquer papel escrito ou bloco de notas que tivéssemos encontrado no interior do lagar, não substituiria o apoio e testemunho da comunidade. É certo que não obtivemos informações pormenorizadas e que não são contadas na primeira pessoa, por isso assumem um papel diferente, mas não são histórias vazias, pelo contrário, para além de dizerem muito a respeito de quem a conta, oferecem um ponto de vista diferente e uma relação diferente com os objectos. Mário Chagas²⁶³ define que “ (...) memória é a construção que se situa na inter- relação entre os seres e entre os seres e as coisas.” James Fentress e

²⁶² João Pedro Matos, 35 anos de idade, pastor. Tem a seu cargo as chaves do lagar e tem a função de arejar e abrir as janelas do lagar para fazer circular o ar. Foi contratado pela família e tem esta função há cerca de seis ou sete anos.

²⁶³ Mário Chagas, seminário de Museologia e Memória, Texto policopiado, 08/05/2004.

Chris Wickham (1992: 17-23) entendem que por isso que a memória individual é mais rica e mais complexa uma vez que passa para o plano pessoal.

Os momentos de contacto entre o objecto museológico e o Homem revelam interpretações únicas, que não podem ser separadas da realidade cultural de cada indivíduo. Essa relação entre o património e o observador é mais do que um processo cognitivo, exprime a acção entre o agente activo e participa na construção do significado.

Considerámos como características essenciais e enriquecedoras desafiar a comunidade a colaborar na própria construção de ideias executáveis para o museu, humanizando o espaço e relacionando-o com a sua envolvente social, dando um contacto e uma reciprocidade entre a comunidade e o museu. O artigo “*Museu, turismo e património industrial, um projecto para Portimão*”, escrito por J. Gameiro (1997: 126) salienta o envolvimento da população local “ (...) como construtora e destinatária de um projecto museológico interpretativo da sua identidade e território, de forma a que haja alguma correspondência e relação entre o Edifício físico/museu e o Edifício humano/ comunidade.” A relação entre trabalhador e o exercício do trabalho, a partir de determinados instrumentos, como refere Leonardo Mello e Silva, no artigo “*Património industrial: Passado e Presente*”²⁶⁴ permite estabelecer um “ (...) elo entre as formas de produzir – o que envolve homens/mulheres e máquinas – cultura. (...) o que é de todo interessante ressaltar é o papel activo do operador humano.” O papel dos profissionais de museus no critério de selecção é muito complexo e dita muito de si próprio. Citando um excerto do programa²⁶⁵ (1998: 117-15) das minas de Lousas, no Alentejo, que considerámos pertinente, referia que, “ (...) os melhores museólogos são sempre os antigos mineiros, já pelo conhecimento que têm da realidade, já pelo “amor” que têm à mina e à mineração, e, ainda pela disponibilidade que manifestam na transmissão dos seus saberes e saberes-fazer.” Como definir e escolher uma frase ou um objecto, sem a ajuda daqueles que mais sabem? Tal como considera Vítor Papanek (1998: 12) A função de uma comunidade é “ (...) servir como objectivo e não como ponto de passagem, um fim e não um meio, uma paragem e não um fluir, um local aonde chegar sem ter de o atravessar.” A escolha tem de ser feita, com fundamento e conhecimento do que tudo isto envolve.

O lugar, ainda que não funcione, passou a ser entendido como um bem da comunidade, um elemento do qual os seus habitantes não são capazes de se separar, pelas ligações e raízes, quanto mais não seja pela estrutura física que ocupa uma grande área na aldeia.

²⁶⁴ Cf. <http://www.revista.iphan.gov.br/materia.php?id=164>.

²⁶⁵ Cf. <http://apai.cp.pt/projectos.htm>.

A grande pergunta que nos propusemos a responder seria: Como fazer entender esta pequena comunidade da importância do lagar dos Viscondes de Tinalhas enquanto elemento cultural e específico daquela aldeia? Sendo que a maioria das pessoas já se habituou ao facto de ser apenas um “ (...) *lagar velho, que foi substituído por outros mais modernos e mais rápidos.*”

266

Esta comunidade está profundamente enraizada nesta faina e continua a trabalhar ano após ano. Encontrámos pessoas profundamente conhecedoras desta forma de vida, pessoas desgastadas e cansadas mas que não pensam em desistir, afinal “ (...) *toda a vida trabalhei nesta faina, que mais posso fazer? Não sei fazer mais nada, nem quero fazer mais nada (...)*”²⁶⁷ Para os seus habitantes, o lagar velho não deixará de ser nunca ... o lagar de Tinalhas!

Os indicadores da memória fornecem histórias e acima de tudo sentimentos e nostalgia de um tempo já passado. Ainda assim é possível separar e entender que a comunidade não desistiu nem deixou de produzir azeite, adaptando-se às condições actuais. Esta dualidade e este equilíbrio entre duas frentes, uma que se orienta para o passado e outra que vive o presente, no entender de Victor Papanek refere que esta linha divisória muito ténue da comunidade rural. Este autor entende (1998: 153) que algumas culturas reagem excessivamente. Por vezes abandonam completamente a sua herança e simultaneamente (...) *abraçam métodos perigosos de alta tecnologia (...)*, por vezes agarram demasiado a sua cultura e não permitem quaisquer mudanças. O mesmo autor (1998: 153-154) considera que o equilíbrio entre os métodos tradicionais e a criação de novos rumos e matérias. Num mundo que cada vez mais se torna global, onde cada vez mais se caminha para a perda de identidade ao nível local, as questões da cultura do lugar e do seu património tornam-se cada vez mais prementes e permitem a formação contínua do ser Humano.

A musealização de um lugar pressupõe um fio condutor validando-se de testemunhos materiais e imateriais, valores simbólicos e espirituais de diferentes níveis, que liga o presente ao passado. O conhecimento, a história, a realidade social o registo e a memória, estabelecem pressupostos na relação entre o património e a comunidade. Para Leonardo Mello e Silva²⁶⁸ o espaço museológico só passa a ter relevância quando a população encarar estes espaços “(...)

²⁶⁶ Testemunho do Sr. Manuel Gonçalves, habitante de Tinalhas, 65 anos e agricultor.

²⁶⁷ Testemunho do Sr. Manuel Gonçalves.

²⁶⁸ Cf. <http://www.revista.iphan.gov.br/materia.php?id=164>