

O ÚNICO E O AUTÊNTICO

SÉRGIO LIRA

UNIVERSIDADE FERNANDO PESSOA

Anthropology, affirming itself as an active science, changed not only what museums consider "museum material" but also the way museums conceive objects real value. In this text, I want to analyse the meanings behind the two concepts of unique and of authentic, as far as they are taken as museums concepts. Their importance changed in time. Therefore it is a matter of interest to trace that change in museum culture.

A Antropologia, afirmando-se como um ciência operante, alterou não só aquilo que os museus consideram "material museografável" como também o próprio valor que os museus atribuem aos objectos. Neste texto pretendo analisar os significados contidos por detrás dos conceitos de único e de autêntico, enquanto considerados conceitos utilizados pelos museus. A sua importância relativa alterou-se com o tempo: será, portanto, interessante descobrir essa alteração no universo da cultura dos museus.

*As bolas de sabão que esta criança
Se entretém a largar de uma palhinha
São translucidamente uma filosofia toda.
Claras, inúteis e passageiras como a Natureza,
Amigas dos olhos como as coisas,
São aquilo que são
Com uma precisão redondinha e aérea,
E ninguém, nem mesmo a criança que as deixa,
Pretende que elas são mais do que parecem ser.*

Poemas, Alberto Caetano

alteração, esteve na base de algumas das reflexões e das atitudes que operaram a emergência do autêntico como valor reconhecido na cultura dos museus. Esse papel da Antropologia será, assim, um dos focos da nossa análise. Não elegemos como preocupação primeira uma descrição cronológica de factos e atitudes, se bem que algumas referências conjunturais se tenham tornado necessárias, aqui e além, para situarmos os momentos críticos.

INTRODUÇÃO

A actividade e a afirmação da Antropologia como ciência exerceu nas práticas museográficas influências de relevante importância, não só ao nível do que é museografável como também ao nível do valor intrínseco do objecto de museu. Neste texto pretendemos analisar os valores contidos por detrás dos conceitos de *único* e de *autêntico*. Tais conceitos, quase omnipresentes na cultura dos museus, viram alterados os seus pesos relativos; será, porventura, interessante observar de que forma o *autêntico* ganhou uma parte do território antes feudo do *único*.

A Antropologia, não podendo reivindicar o exclusivo da responsabilidade por essa

O ÚNICO

- Eu não quis revelar ainda a relíquia que vem aqui no caixotinho, porque assim mo recomendou o senhor patriarca de Jerusalém... Agora é que vou dizer... Mas antes de tudo parece-me bem a pêlo explicar que tudo cá nesta relíquia, papel, nastro, caixotinho, pregos, tudo é santo! Assim por exemplo os preguinhos... são da arca de Noé... Pode ver, senhor padre Negrão, pode apalpar! são os da arca, até ainda enferrujados... É tudo do melhor, tudo a escorrer virtude!

A Relíquia, Eça de Queiroz

O gosto pela raridade, pelo que é singular, pelo que pode ser classificado como o *único*

ANTROPOLógicas, nº2, 1998

absoluto foi, durante tempo significativo, a cultura dos museus¹. Os possuidores das raridades, das peças únicas, almejavam a aquisição de outras, expunham-nas com orgulho, permitiam ao comum dos mortais, àquele que não possuía nada de verdadeiramente invejável, o privilégio de, excepcionalmente, privar com os seus tesouros. Estes “gabinetes de curiosidades” podiam coleccionar no mundo da arte, da ciência, da literatura, ou no mundo natural: “Continua [o Gabinete de Curiosidades] um grande e diversificado número de objectos cuja forma expositiva e de organização dos conhecimentos os subdividia em *Naturalia*, *Artificialia* e *Antiquitas* (Silva, 1997: 13-14); a sua «confusão e desordem» são resultado da característica que lhes é comum (a de serem “gabinetes do mundo”) (cf. Hooper-Greenhill, 1995: 130-131), isto é, de pretenderem representar num espaço confinado a variedade universal: “(...) whole house and garden of Sir Thomas Browne was a paradise and cabinet of rarities (...)” (Hooper-Greenhill, 1995: 126). “O Gabinete dos séculos XVI e XVII constituía-se assim como um microcosmo de novos objectos (...)” (Silva, 1997: 14).

Poder-se-á pensar, em primeira análise, que estes felizes possuidores eram apenas particulares, homens ricos deleitados no jogo da colecção conforme a sua fortuna permitia. Mas não, ou melhor, nem só: os Estados também quererão, a seu tempo², participar no

¹ Naturalmente usamos o termos “museus” num sentido muito lato. Não é objectivo deste texto historiar a evolução do museu enquanto instituição.

² “Nos finais do século XVIII a colecção privada que era o Gabinete inicia o seu processo de transição para uma instituição pública ou semi-pública” (Silva, 1997: 15). Veja-se nota seguinte.

ritual do *único* através da constituição de colecções estatais, de museus de posse ou tutela pública, em princípio constituídos para gozo e instrução públicos³. Esta cultura levou inclusivamente ao princípio de que aquilo que realmente vale a pena preservar deve ser de posse pública, ou, na pior das hipóteses, mantido nas fronteiras do Estado⁴.

Posse pública, gozo e instrução públicos, dizíamos, mas apenas em princípio, ao menos em alguns casos. De facto, somente um grupo restrito de eleitos acedia, mais ou menos facilmente, a essas “cavernas de tesouros”. O vulgo raramente encontrava oportunidade para observar tais raridades; nem a privação dessa observação lhe faria agravo de maior, no entender dos possuidores das chaves dos museus, uma vez que preocupações científicas ou estéticas não seriam as mais prementes fora da elite privilegiada. A este propósito é de todo o interesse a descrição da visita ao British Museum que William Hutton, um livreiro de Birmingham, realizou pelas onze horas de uma manhã de terça-feira, sete de Dezembro de 1784, citada por Kenneth Hudson (Hudson, 1975: 8-9):

³ Obviamente que este conceito de *público* não corresponde ao que actualmente empregamos. O *público* era um conjunto restrito de pessoas que estava em condições de apreciar uma colecção. Gaynor Kavanagh (Kavanagh, 1991: 44) chama a atenção para o facto de apenas podermos falar de museus para o público a partir de finais do século XIX; semelhante indicação pode ser encontrada na obra de Peter Woohthead e Geoffrey Stansfield (Woohthead and Stansfield, 1994: 6).

⁴ A este respeito será interessante consultar, por exemplo, a legislação portuguesa, caso exemplar do que afirmámos. Em particular são de relevância os seguintes instrumentos legislativos: Lei n° 1700, de 18/12/1924, Decreto n° 11445 de 13/02/1926, Decreto n° 15216 de 22/03/1928, Decreto n° 20586 de 04/12/1931.

"Here [he was certain] I shall regale the mind for two hours upon striking objects. (...) I shall see what is no where else to be seen. (...) The most extraordinary productions of art find their way into this repository (...) We assembled on the spot, about ten in number (...) We began to move pretty fast (...) No voice was heard but in whispers (...) If I see wonders which I do not understand, they are no wonders to me (...) I considered myself in the midst of a rich entertainment, consisting of ten thousand rarities (...) I went out much about as wise as I went in, but with this severe reflection, that for fear of losing my chance, I had that morning abruptly torn myself away from three gentlemen, with whom I was engaged in an interesting conversation, had lost my breakfast, got wet to the skin, spent half-a-crown in a coach hire, paid two shillings for a ticket, been hackneyed through the rooms with violence, had lost the little share of good humour I brought in, and came away completely disappointed."

Esta visita está inteiramente de acordo com as regras que o dito museu estabeleceu em 1759 para os que lhe desejavam conhecer os segredos: aparentemente, pelo menos, pretendia-se manter o público afastado do museu e garantir que os raros visitantes retiravam da sua excepcional autorização tão pouco prazer quanto possível. Tais regras determinavam que os *estudiosos ou curiosos* que pretendessem visitar o museu deviam primeiro apresentar o seu pedido, por escrito, indicando ocupação, nome e endereço; cerca de duas semanas mais tarde deveriam levantar o seu bilhete, que permitia entrar no museu no dia seguinte (Hudson, 1975: 9). A entrada era, assim, uma deferência reservada a uns quantos, uma especial exceção, um privilégio.

Os museus, conforme as respectivas vocações, adquiriam arte, espécimes botânicos e zoológicos, curiosidades minerais, peças arqueológicas. Se a aquisição de arte se processava nos círculos sociais, mais ou menos urbanos, já as outras coleções tinham que ser

buscadas no seu ambiente de origem, na natureza.

O exótico, o pouco vulgar, o *único* (quer pertencesse ao reino animal ou ao vegetal) não estava, naturalmente, facilmente disponível; havia que ser buscado, havia que organizar a expedição que traria para o museu, se tudo corresse bem, o almejado trofeu. A relativização do *único* torna-se óbvia, quando o desejado espécime é encontrado na mais tranquila vulgaridade... O *único* adquire, assim, o duplo valor de *único* existente em absoluto (o mais desejado), e de *único* disponível, observável, exposto.

As práticas arqueológicas não eram de molde a modificar tal entendimento sobre os respectivos espólios: uma prática de elite, produzida por e produzindo para uma elite, museografando para essa elite. Ainda aqui o culto do *único* era uma permanência, fazendo do repetido, do vulgar, do normal ou do comum algo de desprezável ou de menos digno de cuidado, estudo, atenção e exposição. Era a peça excepcional que era cobiçada, tal como troféu de caça; que se expunha sob a indicação do responsável pela descoberta, recaindo sobre ele o prestígio alcançado pelo espólio. Resta desta cultura do *único* a piada que hoje se produz nas escavações arqueológicas, quando alguém exuma uma peça invejável: "*o que importa não é o espólio, é a estrutura*" ou algo de semelhante, ironizando com a sensação de inveja dos presentes e do próprio autor do dichote. A própria sensação de que a peça é invejável (pela raridade, pelo excepcional estado de conservação, pela beleza, etc.) deriva deste culto do *único*, inconfessável à luz dos princípios científicos orientadores dos trabalhos, mas remanescente, epidérmico, sempre presente.

O AUTÊNTICO

*Água de Lurdes, fresca. Em pipas, ao quartilho
E em garrafas. Exigir a marca - Deu & Filho -
Na etiqueta, e na rolha, a fogo - Providência -
Genuína só a há à venda nesta agência. (...)
Vera Cruz. Qualidade esplêndida, extrafina!
Autêntica; a melhor que vem da Palestina. (...)
Vendemo-la, igualmente, a Cruz do Redentor,
Em ripas, em pranchões e em traves colossais
Para marcenaria e construções navais.*

A Velhice do Padre Eterno, Guerra Junqueiro

O reinado do *único* nos museus, enquanto princípio declaradamente orientador, teve já o seu fim. Será talvez um excesso buscar na actividade da Antropologia o motivo exclusivo dessa alteração; mas não será excessivo reclamar para a Antropologia uma parte da responsabilidade. Nos inícios deste século não nos é difícil encontrar dois campos de eleição para a Antropologia: a Antropologia física e a etnografia⁵. E, tanto num como noutra, o *único* tem um lugar modesto.

Na primeira porque, mesmo que se busque o excepcional, é necessário primeiro conhecer o normal para depois saber o que não o é... logo o trabalho desenvolve-se quase estatisticamente na senda da normalidade, da regra, do algo que permite classificar isto como *normal* e aquilo como *anormal*. A necessidade de tipificar, de criar uma nomenclatura, encerra, por si só, a elegia do comum, do que é partilhado pela maioria dos analisados, do que permite incluir ou excluir o nosso observado do momento

⁵ Não sendo, talvez, necessário corroborar esta afirmação, julgamos, no entanto, interessante chamar a atenção para o simples facto de a *Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia* ter sido fundada em 1918, exactamente sob este nome, e sob forte influência de investigadores no campo da Antropologia física.

neste ou naquele grupo, classe, espécie, família ou "raça". Estamos perante a regra do peso e da medida, perante a necessidade de poder afirmar o que é excepcional pela observação e verificação daquilo que, porque repetido, se afigura como *correcto*.

Da mesma forma com a etnografia⁶. Não é possível eleger este ou aquele artefacto, salvo situações excepcionais, como caso *único*; ou dito de outra forma, cada peça material é um caso *único*, mas corresponde a tantos outros que foram produzidos em circunstâncias idênticas, são (ou foram) manejados de formas semelhantes, cumprem (ou cumpriram) as mesmas ou próximas funções, sejam elas quais forem... Ou seja, pertencem a uma «família» de objectos⁷. O seu valor, de um ponto de vista museográfico, não mais pode residir no facto de serem *únicos*, porque o não são, mas no facto de serem *autênticos*. Ainda assim um uso remanescente do valor *único* permaneceu: a peça é a *única* possuída por este museu; a *única* que se conseguiu trazer para um museu, da terrível expedição às distantes regiões onde foi produzida; a *única* disponível para ser observada.

⁶ Num recente Congresso de Antropologia (*III Congresso de Historia da Antropologia e Antropologia Comparada*, Pontevedra, Novembro de 1996) uma secção foi aberta respeitante a museus. Três dos textos aí apresentados são da maior relevância no que respeita à análise da questão da importância museográfica da etnografia: para Portugal veja-se o texto de Teresa Soeiro (Soeiro, 1996); para Espanha consultem-se os textos de Nuria Serrano Téllez (Serrano Téllez, 1996) e de Susana Irigaray Soto (Irigaray Soto, 1996). Naturalmente que estas nossas reflexões receberam também influência dos pensamentos de Ernesto Veiga de Oliveira (Oliveira, 1971).

⁷ Cf. com Maria Alice Duarte Silva "A tentativa de classificar os fenómenos culturais como 'espécimes biológicos', que poderiam ser divididos em famílias, géneros e espécies (...)" (Silva, 1997: 26).

O *autêntico* ganhou lugar. No entanto, em certos casos, viu-se obrigado a partilhar o poder com o *único*: em particular nos museus de arte, que abrigam peças *autênticas*, verdadeiramente atribuíveis a um determinado autor, mas também peças *únicas*, quer se lhes conheça o autor, quer não. Valerá a pena reflectir um momento na conhecida caricatura de Mordillo, onde um ladrão tenta abandonar o Louvre apontando uma arma à cabeça da *Gioconda*, perante a surpresa e estupefacção dos mirones e das forças policiais concentradas em frente da porta. Naturalmente, se a arma estivesse apontada a um qualquer humano (fosse passante, fosse director do museu), a possibilidade de a polícia agir aumentaria; com a ameaça directamente sobre a *autêntica* e *única* detentora de tantas visitas e intenções de visita, a situação é francamente mais séria...

Outros (muitos) exemplos se poderiam acrescentar de situações em que os valores *único* e *autêntico* se reuniram formando uma associação tão poderosa que, olhando um pouco mais de longe, se torna quase ridícula. Susan Pearce (Pearce, 1992: 5) cita uma dessas situações limite, a propósito da análise do processo de transformação de algo em objecto de museu⁸: referimo-nos ao pedaço de pedra lunar recolhido pela expedição Apollo 17. Pearce usa o texto de D. J. Meltzer (Meltzer, 1981: 121) a respeito, que também seguimos:

"(...) There is nothing particularly appealing about the rock; it is a rather standard piece of volcanic basalt some 4 million years old. Yet, unlike many other old rocks, this one comes displayed in an altar-like structure,

⁸ Este processo, no que respeita à etnografia, corresponde à classificação dos seus objectos que, deixando de ser curiosidades, adquirem o estatuto de documento científico, objecto de estudo, *espécime* (Silva, 1997: 24).

set in glass, and is complete with full-time guard and ultrasensitive monitoring (...). There is a sign above it which reads, 'You may touch it with care'. Everyone touches it."

O que leva a este "exagero" de segurança a par com a permissão de tocar? Por um lado o facto de tal pedaço de pedra, apesar de confundível com qualquer outro do mesmo tipo arrancado deste nosso planeta, ter vindo da Lua, e, por esse facto, ser *única*; não *única* à face da Terra (outras vieram na mesma missão), mas *única* a possibilidade de lhe tocar... tocar numa *autêntica* pedra lunar! O valor dessa pedra é, pois, para a instituição que a expõe, o facto de ser *autêntica*, não o facto de ser *única*. Se assim não fosse, se estivéssemos na presença da *única* pedra lunar existente, certamente que o toque, apesar de todos os sistemas de segurança imagináveis, não seria permitido ou, sequer, tolerado.

A abertura dos museus a um público mais vasto é notória na Europa já nos inícios deste século. Em Inglaterra o conceito de museu público é já detectável na segunda metade do século XIX (Kavanagh, 1990: 13): a abertura do museu ao público passa a ser entendida como uma necessidade, contrariamente ao que era até então praticado. O espírito do museu victoriano, de que é exemplo a *National Portrait Gallery*, reflectia, pela sua própria constituição, a necessidade de um público que admirasse e procurasse imitar os feitos intelectuais ou políticos de figuras históricas exemplares aí representadas (Hooper-Greenhill, 1980: 38-40).

Nos museus, democratizado o acesso, a primeira ânsia foi a de observar o até então inacessível, o até então reservado à elite. Mas saciada a curiosidade nada mais ficava para

ver... porque o exposto não era identificável com o visitante, porque este novo público não se revia nas colecções de *únicos*, elementos de um outro mundo, longínquo e rebarbativo. E ainda porque esta abertura é gradual: o público que acede aos museus, na primeira metade deste século, não é ainda senão uma parte do público potencial. Para o caso português, e a título de exemplo, "(...) embora a frequência dos museus tenha aumentado (...) tal não corresponde totalmente a um alargamento e diversificação dos visitantes." (Moreira, 1989: 76)⁹.

As regras de acesso aos museus portugueses ao longo das décadas dos meados do século, depois de implantado o sistema de entradas livres a determinados dias da semana e de entradas pagas nos outros¹⁰, não sofreu alterações de maior até à década de sessenta. Estava, aliás, esse sistema, em perfeita consonância com o que se afirmava como teoria: "For many reasons here in America it is deemed wise to charge admission on certain days in the week (...)" (Jackson, 1917: 192). Os argumentos que sustentam esta posição são paralelos aos que a legislação portuguesa evoca aquando da adopção de tal medida e prendem-se, fundamentalmente, com questões financeiras. Interessante também o que se refere às horas consideradas convenientes para a abertura ao

⁹ Note-se que a autora alarga a validade desta ideia até à década de setenta. Será também interessante conhecer os trabalhos de Nick Merriman (Merriman, 1993), de Eileen Hooper-Greenhill (Hooper-Greenhill, 1994) e de Pulette McManus (McManus, 1991), em especial no que se refere à frequência actual dos museus.

¹⁰ Sobre esta questão é de utilidade consultar a legislação respectiva, em especial o Decreto n.º 15216 de 22/03/1928 que reorganiza os Serviços Artísticos e Arqueológicos introduzindo, pela primeira vez, o princípio do pagamento das entradas nos museus e o Decreto n.º 19414 de 05/03/1931 que regulamenta o pagamento dessas estradas.

público: regime semelhante aquele que Margaret Jackson advoga (Jackson, 1917: 189-190) era seguido em Portugal, por exemplo no Museu Nacional de Arte Antiga. A alteração das disposições relativas ao horário de abertura, em função da luz solar, foram objecto de preocupação por parte do Director que apresentou proposta alternativa ao regime vigente¹¹. De qualquer forma o horário de abertura ao público era balizado por três critérios essenciais: disponibilidade dos museus em termos de pessoal e necessidade de realizar serviços na ausência do público, horas de luz solar suficiente e conveniência do público.

O acesso ao museu, por lazer ou para instrução, aberto a todos, veio produzir o "museu de tudo": tudo é museografável desde que *autêntico*. E o que está no museu e não corresponde a esta característica, por muito interessante que seja, por muito lúdico ou educativo que consiga ser, não atrai como o *autêntico*.

O próprio conceito de *autêntico* vai sofrer transformações. A primitiva associação do conceito, enquanto empregue para classificar objectos de museu, a um autor, a uma escola ou

¹¹ Por carta datada de 06/11/1926 o Director do Museu Nacional de Arte Antiga informa o Director do Jornal *Batalha* dos horários de abertura: Novembro a Fevereiro, 3.º, 4.º, 6.º e Sábados, das 12h às 16h e 30m; 5.º e Domingos, das 11h às 16h e 30m; nos outros meses, 3.º, 4.º, 6.º e Sábados das 12h às 17h; 5.º e Domingos, das 11h às 17h. Acrescenta: "Como esclarecimento, devo dizer ainda a V. Ex.ª que, fora das horas de abertura, se faculta a entrada no museu aos visitantes estrangeiros, desde que eles o solicitem e isso seja possível.". Por carta de 27/10/1948 o Director do Museu Nacional de Arte Antiga opina junto do Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes que o horário das visitas deve ser, no Inverno, das 10h e 30m às 16h e 30m e no Verão, das 11h às 17h. (Cartas contidas nos livros de cópias da correspondência expedida, organizados no arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga).

a um acontecimento memorado, vai ceder lugar à necessidade de enquadrar nos museus objectos provenientes do quotidiano, seja ele lúdico, produtivo, religioso, político, ou qualquer outro... Esta importância dos objectos *autênticos* é enfatizada por Susan Pearce (Pearce, 1992: 24-30):

"Objects (...) have the power, in some sense, to carry the past into the present by virtue of their 'real' relationship to past events (...). This 'reality' is fundamental to the impulses which we know as the collecting process, and equally fundamental to both the process of curatorial effort and of exhibition. The point of collections and museums, it is no exaggeration to say, revolves around the possession of 'real things' (...)".

A questão que se pode colocar seguidamente é a de saber que lugar ocupam as preocupações com o *único* e com o *autêntico* quando o museu colecciona peças valiosas apenas porque idênticas a tantas outras, representativas de uma normalidade quotidiana, de uma actividade comum a todos os membros de uma comunidade (que pode ser tão alargada como a «Civilização Ocidental Contemporânea»...). Estes objectos, ainda em uso ou já inactivos, encontram o seu valor exactamente na representatividade. Mas, para serem representativos, devem ser *autênticos*, não sendo facilmente aceites se apenas imitações, réplicas, por perfeitas e fidedignas que sejam.

Esta cultura, contemporânea dos meados deste século, encontrou expressão em estereótipos que nos passam, normalmente, despercebidos¹² mas que se revelam de

¹² Chamando a atenção para este facto, Paula Mota Santos analisa a questão do estereótipo num texto que, apesar de sobre tema diverso, se aplica de forma interessante ao que aqui pretendemos retratar (Santos, 1996: 209-211).

interesse considerável se analisados mais de perto. Falamos de um dos mais conhecidos heróis de banda desenhada, Tintim. No livro *A Orelha Quebrada* (Hergé, 1979), editado pela primeira vez em 1945, somos confrontados com uma visão de um Museu Etnográfico. A entrada é austera, com colunas e portas envidraçadas, como convém a um edifício sério; no interior, pessoas sérias (os homens de roupa clássica e de óculos, as senhoras ostentando casacos com aplicações de pele) circulam e observam os objectos expostos. O único aparentemente bem-disposto é o guarda, que após a hora de fechar se dedica, cantarolando, à limpeza do chão, e dos artefactos, usando um espanador comum...

Merece também um comentário o tipo de informação disponível junto das peças expostas: etiquetas do tipo "Daomé - postes policromos", "Harpa-Viola - Birmânia" ou "Máscara Bapenda" são «completadas» com um número, sem mais explicações. Naturalmente a peça em torno da qual gira toda a história tem uma legenda mais completa: "Ídolo Arunbaya - A tribo dos Arumbayans habita ao longo do rio Badurial, na República de San Théodoros (América do Sul)".

Perante o mistério que envolve o dito ídolo, Tintim não encontra qualquer dificuldade em localizar um livro, relato de viagens de 1875, de quem havia trazido a estatueta. O texto «citado» desse livro é idêntico a tantos outros da segunda metade do século passado, esses autênticos, imitando o estilo e o tipo de informações.

Toda a história se desenvolve no sentido de ser recuperado o *autêntico* ídolo, que fora roubado do museu e substituído por uma réplica. Num final quase burlesco Tintim

descobre uma oficina que fabrica ídolos idênticos ao original, de tal forma que não é possível distingui-los; ainda assim, a estatueta que figurará no museu, no último quadro, é a *autêntica*, apesar de muito colada, amarrada, emendada e com falta de alguns pedaços, vítima dos maus tratos que sofrera ao longo das aventuras anteriores... A legenda, essa, permanece a mesmíssima, sem qualquer alteração, sem qualquer explicação adicional.

Obviamente o valor deste ídolo reside, sem mais, no facto de ser *único*, por ser o único *autêntico*. Todas as suas anteriores funções desaparecem sob a nova: objecto de museu, *the real thing*. E o público não fará mais que olhar, com um olhar sério, para a estatueta colada, semi-amputada, emendada e remendada, ficando satisfeito sem ficar a saber nada mais que isso: que está perante uma estatueta de algures na América do Sul. Mas com uma certeza: trata-se da *autêntica*. Por seu lado o guarda do museu também está tranquilo, retomando, cantarolando sempre, a limpeza nas horas que se seguem ao encerrar do museu: a estatueta está de volta ao seu sítio e função de peça de museu.

Retomemos agora as reflexões que acima nos ocupavam a propósito da Antropologia física e da etnografia. Atenhamo-nos ao caso português:

Na primeira metade deste século, após a implantação do Estado Novo, algumas exposições trouxeram ao território continental "objectos" do vasto *Império Colonial*¹³. Essas exposições reflectiram também toda uma

¹³ Acerca deste período Fernando Rosas (Rosas, 1990) é um dos autores que será interessante consultar.

actividade de exploração de territórios africanos que vinha sendo levada a cabo, com intenções políticas, militares e científicas, pelo menos desde a segunda metade do século XIX. Na *Exposição Colonial do Porto*, em 1933, alguns dos objectos expostos eram seres humanos, vivos, que, por características físicas "estranhas", eram observados curiosamente... Não bastava a exibição de fotografias ou de desenhos: os apetites pelo *autêntico* exigiam '*the real thing*'.

Ainda neste ano o mundo colonial português foi objecto de estudo do *I Congresso Nacional de Antropologia Colonial*. África, em especial, era um vasto território a explorar por esta, podemos dizê-lo, jovem disciplina. Naturalmente que o interesse de Portugal pelas seus territórios de além-mar não se quedava pelo interesse científico ou, sequer, económico: uma forte componente política, sob a orientação do Estado Novo nascente, compelia à apropriação das realidades coloniais como coisa portuguesa, integrando-as no acervo cultural português, identificando-as como algo de "nosso". Também neste sentido, senão sobretudo neste sentido, hão-de ser entendidas as grandes exposições e as actividades científicas centradas em África e nos demais territórios coloniais¹⁴.

A par da Antropologia física, os artefactos eram também motivo de "cobiça": primeiro como curiosidades, depois como objectos

¹⁴ Já em outro texto nos havíamos ocupado desta questão, abordada aí sob o ângulo do nacionalismo: "Estes territórios [ultramarinos] foram campo de recolha de muito espólio museológico, empregue nas grandes exposições, repartido por vários museus, integrante de colecções particulares, utilizado para fins didácticos ou educativos, feito objecto político de propaganda... (...)" (Lira, 1996: 238)

museografáveis¹⁵. No início da década de 40 a *Grande Exposição do Mundo Português* trouxe a Lisboa uma miríade de testemunhos do ultramar. Mas não só: um dos pavilhões desta Exposição consagrou um estatuto de dignidade concedido aos artefactos populares, tradicionais, de uso quotidiano, das várias regiões de Portugal continental. Neste sentido "O 'autêntico' é sistematicamente identificado com o *antigo* e o *rural*, por oposição ao *moderno* e ao *urbano*." (Silva, 1997, 64). Falamos, naturalmente, do pavilhão da Vida Popular, depois transformado no Museu de Arte Popular, em 1948.

A organização museografica de tal pavilhão, depois mantida no Museu, privilegiava uma distribuição geográfica, organizando o espólio exposto segundo as várias regiões do território continental. O aspecto mais interessante, para o tema que vimos analisando, é que muitas das peças então expostas não eram *autênticas*, ao menos no sentido que temos vindo a empregar: haviam sido encomendadas e produzidas especialmente para figurar na exposição, havendo casos em que o artífice deixou marca na peça asseverando isso mesmo.

O *autêntico* assume então um outro valor: peça idêntica à realmente usada, manufacturada por processo e em condições em tudo idênticos à da peça genuína (a utilizada para a sua primitiva e verdadeira função), saída até das mesmas mãos de tantas outras que não encontraram o estatuto de «peça de museu», pode ser considerada não uma réplica desprezável mas sim uma peça *autêntica*. Curiosamente, pelas circunstâncias excepcionais em que foi encomendada, manufacturada,

marcada e exposta, ela é, também, uma peça *única*, mas que não reivindica esse estatuto, muito pelo contrário: pretende ser uma entre muitas, e, por isso mesmo, representativa.

SÚMULA

O *único* teve, pois, após um longo reinado solitário, os dias de gozo, como singular valor oficial, irremediavelmente contados. Destituído do mando total, obrigado a partilhar com o *autêntico* as atenções do público, o *único* refugiou-se nos nichos de poder que lhe sobraram: num ambiente que tende para a normalização do excepcional, o *único*, tem, naturalmente, um lugar; especialmente no mundo da arte o *único* manteve um estatuto a salvo. E o mesmo público que se identifica com o que é representativo da normalidade, que se revê nos museus do quotidiano, que exige o *autêntico* para saciar uma vaidade provocável, corre a admirar, ainda e sempre embasbacado, o *único*, aquilo que dá ao observador a sensação de ser, naquele momento especial, um privilegiado!

FONTES PRIMÁRIAS¹⁶

Lei n° 1700, de 18/12/1924.

Decreto n° 11445 de 13/02/1926.

Decreto n° 15216 de 22/03/1928.

Decreto n° 19414 de 05/03/1931

¹⁶ As datas que indicamos, para facilidade de consulta, são as da publicação dos textos legislativos no Diário do Governo; trata-se sempre de textos contidos na I série.

¹⁵ Ver nota 8.

Decreto nº 20586 de 04/12/1931.

Livros de cópias da correspondência expedia, Arquivo Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

BIBLIOGRAFIA

HERGÉ

1979. *A Orelha Quebrada*, Difusão Verbo, Lisboa.

HOOPER-GREENHILL, E.

1980. *The National Portrait Gallery: a case study in cultural reproduction*, dissertação de MA, não publicado, Universidade de Londres.

HOOPER-GREENHILL, E.

1994. "Who Goes to Museums?", in HOOPER-GREENHILL, E. - 1994, *The Educational Role of the Museum*, Routledge, Londres.

HOOPER-GREENHILL, E.

1995. *Museums and the Shaping of Knowledge*, Routledge, Londres.

HUDSON, KENETH

1975. *A Social History of Museums*, The MacMillan Press Ltd., Londres.

IRIGARAY SOTO, SUSANA

1996. "El Museo etnológico de Navarra "Julio Caro Baroja": Historia y perspectivas de un proyecto", in *Actas do III Congresso da Historia da Antropoloxía e Antropoloxía Aplicada*, Instituto de Estudios Galegos "Padre Sarmiento", Santiago de Compostela.

JACKSON, MARGARET TALBOT

1917. *The Museum - A Manual of the Housing and Care of Art Collections*, Longmans, Green and Co., Nova York.

KAVANAGH, GAYNOR

1990. *History Curatorship*, Leicester University Press, Leicester.

KAVANAGH, GAYNOR

1991. *The Museums Profession - Internal and External Relations*, Leicester University Press, Leicester.

LIRA, SÉRGIO

1996. "O Nacionalismo português e o discurso museográfico: linhas de investigação", in *Actas do III Congresso da Historia da Antropoloxía e Antropoloxía Aplicada*, Instituto de Estudios Galegos "Padre Sarmiento", Santiago de Compostela.

MCMANUS, PAULETTE M.

1991. "Making sense of exhibits", in KAVANAGH, GAYNOR - 1991, *Museums Languages: Objects and Texts*, Leicester University Press, Leicester.

MELTZER, J.

1981. "Ideology and Material Culture", in GOULD R. A. and SHIFFER, M. B. (eds.) - 1981, *Modern Material Culture; the Archaeology of Us*, Academic Press, Nova York.

MERRIMAN, NICK

1993. "Museum Visiting as a Cultural Phenomenon", in VERGO, PETER - 1993, *The New Museology*, Rektion Books, Londres.

MOREIRA, ISABEL M. MARTINS

1989. *Museus e Monumentos em Portugal 1772-1974*, Universidade Aberta, 1989.

OLIVEIRA, ERNESTO VEIGA DE

1971. *Apontamentos sobre Museologia. Museus Etnológicos*, Junta de Investigação do Ultramar, Estudos de Antropologia Cultural, nº 6, Lisboa.

PEARCE, SUSAN

1992. *Museums, Objects and Collections - A Cultural Study*, Leicester University Press, Leicester.

ROSAS, FERNANDO (COORD.)

1990. Portugal e o Estado Novo (1930-1960), in *Nova História de Portugal*, dir. Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques, Editorial Presença, Lisboa.

SANTOS, PAULA MOTA

1996. "Tirando um retrato: A Imagem do antropólogo no imaginário de uma população universitária", in *Actas do III Congresso da Historia da Antropoloxía e Antropoloxía Aplicada*, Instituto de Estudios Galegos "Padre Sarmiento", Santiago de Compostela.

SERRANO TÉLLEZ, NURIA

1996. "Protección del patrimonio etnográfico en Galicia y museos", in *Actas do III Congreso da Historia da Antropoloxía e Antropoloxía Aplicada*, Instituto de Estudios Galegos "Padre Sarmiento", Santiago de Compostela.

SILVA, MARIA ALICE DUARTE

1997. *Colecções e Antropologia - Uma Relação Variável Segundo as Estratégias de Objectivação do Saber*, dissertação apresentada ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho para a obtenção do grau de Mestre em Antropologia Cultural e Social, não publicado, Braga.

SOEIRO, TERESA

1996. "A Etnografia nas colecções dos museus do Distrito do Porto", in *Actas do III Congresso da Historia da Antropoloxía e Antropoloxía Aplicada*, Instituto de Estudios Galegos "Padre Sarmiento", Santiago de Compostela.

WOODEAD, PETER AND STANSFIELD GEOFFREY

1994. *Museum Studies*, Mansell Publishing Ltd., Londres.

E O PRÓXIMO FÓRUM É...

No próximo número o Fórum estará aberto a contribuições relativas 1 – ao uso social da Antropologia no campo museológico; 2 – Antropologia e poder local

AND THE NEXT FORUM IS...

In the next issue the Forum will be open to contributions on 1 – the social uses of Anthropology in Educational systems; 2 – Anthropology and local government