

Casas, Museus e Epitáfios (da Vala-Comum que é a Minha Memória): Desenhos, Pinturas, *Outros Patrimónios e Outras Culturas Visuais*

Pedro António Janeiro

Professor Doutor da Faculdade de Arquitectura da
Universidade Técnica de Lisboa

Resumo

Este texto surge fundamentalmente de duas convicções: i.) a de que um museu é a fixação de uma ideia de mundo passado partilhado; ii.) a de que um museu, organizando o tempo através daquilo que expõe, é a construção dos indícios e dos sintomas do nosso-passado. E que, portanto: a isto, à construção, portanto, da nossa-*identidade*, os arquitectos quando projectam museus não devem ser alheios ou indiferentes.

Abstract

This paper departs fundamentally from two convictions: i.) a museum is the setting of an idea of a past shared world; ii.) museum organizes time through what shows, it is the construction of the signs and symptoms of our past. And, therefore: architects, when designing museums, should not be unaware or indifferent to this intention of construction our identity.

*

Ao meu Professor de Desenho, Mestre Lagoa Henriques.

“Fazer o elogio do esquecimento não é vilipendiar a memória, e ainda menos ignorar a recordação, mas reconhecer o trabalho do esquecimento na primeira e assinalar a sua presença na segunda. A memória e o esquecimento mantêm de algum modo a mesma relação que existe entre a vida e a morte.”¹

Esperei vários anos para poder ter a oportunidade de contar a história que vou contar agora. Os preceitos académicos mais ortodoxos, pelo menos na Europa, não consentem que se contem histórias a título de conferências, ou, pelo menos, não permitem que se admita “em-conferência” que se vai contar uma história.

Esperei vários anos para a poder contar; e vou, sem pudores académicos, fazê-lo: porque ela vem a propósito do *tema* deste Seminário: *Museografia e Arquitectura de Museus: Identidades e Comunicação*.

Durante anos tive medo de sonhar. Não consigo localizar com exactidão o período de tempo em que esse medo me assaltava todas as noites antes de dormir. Recordo, como digo sem exactidão, que foi entre os seis e os dez anos de idade.

Fui educado num colégio dominicano.

Pedro António Janeiro

Dos seis aos dez anos sonhava repetidamente o mesmo sonho. Sonhava sempre o mesmo sonho e achava estranho. Só recentemente partilhei isto com alguém, por vergonha talvez nunca antes o contara.

Sonhava com caravelas em forma de peixe que voavam, mendigos e príncipes à porta de uma espécie de capela que era uma coluna de relevos lavrados em baixos mas que também podia ser uma árvore, corpos mutilados que gemiam de dor, gente com cara de rato em andarilhos de criança, cúpulas e templos de vária sorte, casas a arder, uma ponte e um cavaleiro, peixes com a boca grande que puxavam barcos de pesca com homens que puxavam redes que capturavam outros peixes, demónios que saíam de cestos que saíam de peças de fruta para matar outros demónios, um pássaro com um funil que lhe servia de chapéu, moinhos de pás e não de velas como nunca tinha visto, um homem triste que lia, uma mesa posta e corpos nus: azul, encarnado, sangue e lume; a morte.

Com tudo isto eu sonhava.

Achava, na altura, que o meu sonho era o resultado em-imagem de algumas passagens da Bíblia, muito nomeadamente as de S. João no *Apocalipse* – como disse, fui educado por dominicanos. Eram, efectivamente, sonhos apocalípticos, não no sentido de “fim-do-mundo” (como erroneamente se traduz do grego *αποκάλυψις* /apocalipse/ para a língua portuguesa) mas, efectivamente, “apocalipse” com em “revelação”, como na fotografia: no sonho, algo lido ou ouvido que, depois, passava a imagem. Pena na altura ainda não ter lido *A Câmara Clara* de Roland Barthes; não lastimo, porém, ser ignorante até bem mais tarde d’*A Interpretação dos Sonhos* de S. Freud.

Achava, de facto, que esses sonhos eram o Livro de S. João *revelados* por mim, na câmara escura que era o meu quarto, em imagens(-sonhadas), só minhas, impartilháveis: palavras antigas de S. João imaginadas por mim em-sonho. Isto porque, nessa altura, na Disciplina de Religião e Moral, líamos: “[...] E do trono saíam relâmpagos, e trovões, e vozes; e diante do trono ardiavam sete lâmpadas de fogo, [...]”; ou “E havia diante do trono como que um mar de vidro, semelhante ao cristal. E no meio do trono, e ao redor do trono, quatro animais cheios de olhos, por diante e por detrás. E o primeiro animal era semelhante a um leão, e o segundo animal semelhante a um bezerro, e tinha o terceiro animal o rosto como de homem, e o quarto animal era semelhante a uma águia voando.”; ou, “E os quatro animais tinham, cada um de per si, seis asas, e ao redor, e por dentro, estavam cheios de olhos;”; ou, “E saiu outro cavalo, vermelho; e ao que estava assentado sobre ele foi dado que tirasse a paz da terra, e que se matassem uns aos outros; e foi-lhe dada uma grande espada.”; ou, “E olhei, e eis um cavalo preto e o que sobre ele estava assentado tinha uma balança na mão.” Isto, por exemplo, explicava o devaneio repetido.

Não era verdade, os meus sonhos e, de certa forma, o meu medo (da morte) não tinham nada a ver com as *Revelações* de S. João. Descobri isso mais tarde: não com *L’Eau et les Rêves* de Bachelard, descobri isso bem antes.

Os anos passaram; e com os anos estes sonhos.

Anos depois, quando tinha quinze anos fui aprender a desenhar com o escultor Lagoa Henriques (que era amigo do meu pai e também seu vizinho, porque este artista vivia e trabalhava no atelier “do lado”). Eu conhecia o Mestre Lagoa de

Pedro António Janeiro

sempre: quando era criança ia dar milho-partido aos pombos que viviam à solta pelo seu atelier.

Fui aprender a desenhar com ele: o Mestre era ainda, nessa altura, professor da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa; e eu tinha de fazer um exame de Desenho como prova de admissão à Faculdade de Arquitectura de Lisboa.

O Mestre morreu no ano passado e a sua casa(-ateleier), diz-se, vai ser transformada em casa-museu.

A casa era absolutamente fantástica: era uma casa dentro de outra. O Mestre Lagoa ocupava um antigo estaleiro naval na Av. da Índia em Lisboa, mesmo em frente à Doca do Bom-Sucesso.



Figura 1

Habitava e trabalhava neste espaço porque um incêndio fez arder o seu antigo atelier e com ele, para todo o sempre, várias obras escritas e desenhadas, entre outras de valor inestimável. A casa, construída no interior desse antigo estaleiro novecentista, era toda sobre estacas de madeira, com grandes patamares de diferentes cotas, por vezes com paredes, por vezes com vãos enormes que davam acesso a outras divisões da casa.



Figura 2

E assim, subindo quatro degraus com uma guarda do século XVIII, encontrada algures no lixo, que dava acesso a uma saleta, descendo outros dois até à biblioteca (onde conheci o irmão gémeo de Thanatos: Hypnos), o Mestre vivia entre objectos formidáveis que davam à Praia dos Prodígios (a Praia dos Prodígios era como ele chamava a uma “praia” mas que era, na verdade, os trinta

Pedro António Janeiro

ou quarenta passos de areia que na maré vazia ficavam a descoberto junto da Torre de Belém.



Figura 3

Nesta casa aprendi, muitos anos mais tarde (quando estava a redigir as minhas provas de Doutoramento) o que, hipoteticamente, Heidegger dizia entrelinhas com a trilogia “Construir, Habitar, Pensar”: que a Arquitectura não é um objecto mas uma relação entre *o-que-habita* e *aquilo-que-é-habitado*; que a Arquitectura não é somente o *desenho do objecto* e/ou o *objecto* (arquitectónicos), como pelo menos desde o Renascimento mas sobretudo “os modernos”, enfim, como tantos arquitectos e/ou tratadistas nos fizeram crer. Afinal, essa Arquitectura que é uma espécie de “sou” estava ali naquela casa de uma forma escancarada. A casa era o Lagoa e o Lagoa era a casa: Aristóteles falava do lugar como “intervalo corporal”, ali era verdade; Muntañola que “o lugar não é uma forma nem uma matéria”², ali era verdade; Bachelard, da casa como “espírito”. Digamos, evitando as Teorias e mais ainda os teoremas que castram o pensamento, que sempre que alguém se representa inteiramente num espaço ou, dito às avessas, quando um espaço consente que alguém se represente inteiramente *nele*, quer dizer, se expresse-*nele*, seja-*nele*, então, nesse caso temos Arquitectura. Voltaremos às casas-museu mais à frente.

Nesta casa, onde se vivia entre desenhos de nus a corpo inteiro, gessos de figuras de uma mitologia privada, achados prodigiosos que a maré ia trazendo (lembro-me perfeitamente de um tronco que deu à praia, semelhante a uma das cabeças da Guernica, hoje no Reina Sofia em Madrid), pássaros que voavam, gatos egípcios de bronze com uma das orelhas brincada, guardadores de rebanhos e outras poesias, (...) fui aprender a desenhar (eu e a Filipa Lourenço, minha colega depois na Faculdade, e até hoje minha amiga).

Na primeira aula saímos do atelier para ir à Praia dos Prodígios que ficava a cerca de quatrocentos metros dali. Quando íamos para atravessar uma passagem de nível sem guarda, parámos e o Mestre fez-me ler uma placa de sinalização. Li: “Pare, Escute e Olhe”. “Esta é a tua primeira lição de desenho.” – disse.

A segunda aula foi agendada no Museu de Arte Antiga, na Rua das Janelas Verdes em Lisboa; íamos ver Pintura.

Pedro António Janeiro



Figura 4

Entrámos naquela casa do século XVIII, “reciclada” ao longo das décadas (desde 1884) em museu.³ De facto, um museu é, *sois disant*, uma casa: na verdade, um museu é sempre uma casa, uma tipologia específica de casa, à falta de melhor termo “um habitáculo”; mas, efectivamente, um sub-tipo dentro do tipo-“casa” reconhecível em função da sua *museologicidade*, ou seja, daquilo que essa casa é capaz quando pretende cumprir-se no *uso-museu* – e que é, pelo menos, exibir, preservar e guardar objectos que, por um qualquer motivo, merecem ser exibidos, preservados e guardados *por* alguém *para* alguém.

Entrámos no museu. Percorremos algumas salas, no século XVIII “de aparato” (como se dizem as barrocas deste tipo), e numa do fundo... o meu sonho de criança(!?):

Numa sala do fundo estava o meu sonho pintado por Bosch. Sem tirar nem pôr, o meu sonho num tríptico do século XVI: com caravelas em forma de peixe que voavam, mendigos e príncipes à porta de uma espécie de capela que era uma coluna de relevos, corpos mutilados, casas a arder, uma ponte e um cavaleiro, azul, encarnado, sangue e lume; a morte.



Figura 5

Uma, de facto, “revelação” – não a de S. João, apocalíptico –, uma epifania.

Pedro António Janeiro

É preciso dizer que: o meu pai tinha por hábito levar-me desde muito cedo a visitar museus todos os Sábados de manhã. Esta imagem eu, sem querer, fi-la minha. Porquê?

Acredito, hoje, que provavelmente aquela sala tenha tido um papel determinante na forma como esta pintura me foi apresentada. A sala cumpriu o seu objectivo.

Esclareçamos o nosso ponto de vista que é, afinal, uma espécie de justificação, entre outras coisas, para o meu sonho: como dizíamos, os museus são casas; há museus que são projectados de raiz para serem museus; mas há museus que já foram outros edifícios, com outros usos, ou seja, há museus, como é o caso deste onde se encontra até hoje o meu sonho a cores (um sonho semelhante a este está no Museu de Arte de São Paulo) que funcionam em edifícios cujo uso foi alterado (no caso, de habitação civil em museu).

Porém, neste último caso, no caso em que os edifícios cambiam de uso: o facto de um palácio passar a albergar/hospedar um museu não significa que deixe de ser um palácio; quer dizer, um palácio que passa a ser um museu é um palácio que passa a ser um museu, e não um museu que um dia foi palácio. Ele será sempre um palácio independentemente do que se lá passe ou institucionalmente lá funcione; mesmo “travestido” o seu uso ele será sempre um palácio. Porquê?

Exactamente pelo mesmo motivo pelo qual um edifício projectado para ser um museu não pode, de súbito, passar a ser um palácio.

Evitemos a retórica; e a circularidade para onde, por vezes, este tipo de discurso pode resvalar.

Um objecto arquitectónico significa sempre algo e se foi projectado foi para que fosse usado. Entendamos, pois, a arquitectura nessas duas possibilidades: *facto de comunicação e possibilidade de função*.

Usemos um exemplo: um tecto.

Que um tecto sirva para cobrir ninguém duvida – ele funciona como cobertura. Mas, apesar de o tecto funcionar como cobertura e conotar⁴ essa função, diferentes tectos denunciam⁵ modos diversos de conceber a função *cobrir*. O tecto começa, então, a assumir uma *função simbólica*. A *forma* do tecto, o seu *desenho* (se em abóbada – de aresta, de berço, de cruzaria ou de combados, etc. –, se *singelo*, se em quadrado ou octogonal, etc.) não denota apenas uma função, mas remete para uma certa concepção do habitar sob esse tecto e, portanto, de o usar ou ver nele a possibilidade de ser usado.⁶ O tecto implica sempre um certo modo de ser usado, ou seja, ele institui a *quem o usa* um certo *gesto de uso* e é nesse acto, nessa acção, nesse *gesto*, no fundo, na relação que se estabelece entre *mim* e *ele*, que ele adquire, através-de-mim, outras funções que o ultrapassam

enquanto *cobertura* – sua, usando uma expressão de Koenig⁷, *utilitas*⁸. Por outras palavras, podíamos dizer assim: o objecto arquitectónico conota sempre para além da sua *utilitas* uma certa *ideologia de habitar*. É em função dessa *utilitas* e dessa *ideologia* que me comporto no espaço. Todos os meus gestos no espaço projectado passam a existir em conformidade⁹ (ou, coerentemente) com esse “ambiente”¹⁰.

Quer dizer: o objecto (arquitectónico) *orienta*, implica ou impõe os *movimentos* mais adequados ao seu uso (à sua *habitabilidade*); de certa forma, o objecto arquitectónico funciona como uma espécie de “cenário”, esse “meio [*milieu*] que define uma situação, recorda aos ocupantes os comportamentos apropriados à situação definida pelo cenário, deste modo tornando possível a co-acção”¹¹.

Um palácio, por exemplo, permanecerá palácio; ainda que com uma (justaposta) *utilitas* de museu.

É bem certo que a arquitectura de museus não se resume à revitalização de palácios, pese embora o facto de um grande número de museus neles funcionarem. Porquê? – merece ser perguntado.

A evidência de que era nos palácios onde se concentrava um grande número de objectos artísticos, talvez possa justificar (a par com as quedas das monarquias, a ascensão burguesa, a decadência financeira da aristocracia e de alguns monopólios, por exemplo e entre outros motivos) o funcionamento de tantos museus *em* palácios ou *em* objectos arquitectónicos análogos a esta tipologia de habitação.

Falando sobretudo dos palácios barrocos mas não só: identificamos a existência nestas casas de “salas de aparato” cuja função era, como sabemos, a de impressionar os visitantes com inúmeros objectos (d)e colecções (de tapeçaria, de pintura, de escultura, de mobiliário, etc; em suma, hoje, ditos “objectos artísticos” ou elevados a essa “condição”) que representavam o estatuto do(s) seu(s) proprietário(s). A sala de aparato não tem outra função senão essa: “exibir”; não são lugares de estada, mas de passagem, de *vitrine*.

É que são estas as salas (exibicionistas), já afinal projectadas com objectivos expositivos, as mais obviamente aptas para acolher objectos que, pelos motivos mais diversos, se pretende que sejam mostrados. Digamos: estas salas continuam funcionando, como funcionavam, como de exibição, “de aparato” portanto, mas outro. O seu uso manteve-se (podemos observar como até, de certa forma paradoxalmente, “o modo” como estas salas funcionavam, e funcionam, para efeitos expositivos é, ele próprio, matéria expositiva).

Caravelas em forma de peixe que voavam, gente com cara de rato em andarilhos de criança, cúpulas e templos de vária sorte, casas a arder, uma ponte e um cavaleiro, demónios que saíam de cestos que saíam de peças de fruta para matar outros demónios: azul, encarnado, sangue e lume; a morte.

Acredito, hoje, que provavelmente aquela sala tenha tido um papel determinante na forma como esta pintura me foi apresentada. A sala cumpriu o seu objectivo. Melhor: a sala cumpriu o seu destino.

Mais atrás dissemos: que o *uso-museu* era, pelo menos, exibir, preservar e guardar objectos que, por um qualquer motivo, merecem ser exibidos, preservados e guardados *por* alguém *para* alguém.

Mas, que tipo de objectos “exibem, preservam e guardam” os museus?

Do meu ponto de vista, objectos artísticos e/ou ou objectos elevados à “condição de arte”; em suma, “objectos sacralizados”.

Pedro António Janeiro

Os objectos rodeiam-nos (os objectos arquitectónicos mais do que nos rodeiam, envolvem-nos, mas isso é outra questão: não desconsideremos o facto de existirem objectos arquitectónicos que são, de certa forma, museus de si próprios; ou porque são considerados monumentos (e de certa forma sacralizados/intocáveis por isso) ou porque sendo museus exibem o modo como se exibiam objectos na altura em que foram projectados (lembro-me imediatamente de dois casos: o Victoria and Albert Museum em Londres e o M.A.C. em Niterói).



Figura 7



Figura 8

Continuemos.

Os objectos rodeiam-nos. E em rigor, podemos sempre encontrar motivos para eles existirem. Mas, serão os motivos que nós, racionalmente, evocamos para a sua existência aqueles que, de facto, justificam a sua *razão de ser* no nosso mundo?

Precisamos deles porque eles nos auxiliam nas tarefas mais diversas, quaisquer que estas sejam: mesmo as questões relacionadas com a nossa *identidade* (aquilo que nós somos ou tentamos ser para nós próprios ou à vista dos outros).

É verdade que herdamos *coisas*. As *coisas herdadas* herdamos-las de alguém: seu precedente proprietário e/ou seu produtor.

Conservar essas coisas e expô-las é, de certa maneira, a possibilidade de perpetuar quem no-las deixou, porque as *coisas deixadas por quem no-las deixou* acabam por assumir o lugar daqueles a quem pertenciam, que no-las deixaram (voluntária ou involuntariamente *para nós*). Por exemplo, os brincos da avó

Pedro António Janeiro

suprem a falta da avó, pelo menos parcialmente; através deles podemos construir a biografia da avó e através dela contar a nossa própria história: lembrando-nos dela, e contando, através dos brincos-deixados, a sua história, construímos a nossa própria identidade; o de onde viemos, quem somos ou, pelo menos, quem achamos ser.

Essas coisas (os brincos ou a Guernica) são, por isso, representações. Representações de quem?

Daqueles que estão ausentes. Daqueles que estão ausentes e das histórias que eles, se não estivessem ausentes, poderiam contar de viva-voz. Do tempo, portanto, que não foi nosso, mas que através *deles* e *dessas coisas* passa a ser também nosso. *Essas coisas* funcionam para nós como testemunhas e é através delas que nós elaboramos e argumentamos uma nossa memória dos *outros*. E se são representações – porque *representar* é, de facto, tornar presente aquilo que está ausente –, então, desde este ponto de vista, *essas coisas* ficam no lugar de

outras coisas ou de outros como nós. As *coisas deixadas* são uma espécie de epitáfios dos outros: narrativas; sínteses que “dizem” os outros no agora; frases, epitáfios, que, porque eles assim continuam existindo, podemos construir: construindo a nossa história.

“Tradição”? Provavelmente, sim.

“Conservar” ou “suprimir” têm o mesmo objectivo.

Se conservamos umas coisas, também suprimimos outras do nosso horizonte: a Bastilha em 1798; no dia 3 de Março de 2001, em Bamiyan, estátuas de Buda com quinze séculos, dinamitadas.

Suprimem-se as coisas suprimindo aquilo que elas representam. Suprimem-se as coisas suprimindo aquilo que elas significam na tentativa, por vezes, de modificar o passado. Suprime-se e conserva-se. Aparentemente, conservando sustém-se aquilo que as coisas representam, na esperança de que essas mesmas coisas continuem significando.

Se aquilo que se suprime desaparece e, assim, com o seu desaparecimento, finda o itinerário desse objecto no tempo e com ele tudo aquilo a que ele estava vinculado, mesmo, até, aquilo que o originou; então, aquilo que se conserva, por continuar aparentemente sujeito ao tempo e por servir de matéria ao *sensível* e ao *uso*, vai adquirindo outras significações desempenhando sempre outros papéis.

Se assim é, se as coisas deixadas que herdamos funcionam como veículos de memórias em segunda mão – como *alibis* usados pela memória –, então, muito provavelmente, a própria noção de */património/* decorre da compreensão *daquilo que queremos perpetuar dos outros* – a sua memória, a sua imagem – e não estritamente *daquilo que esses outros pressupostamente nos terão deixado* e que, à falta de melhor termo, chamámos *coisas*.

Mas, o problema reside justamente aqui: é que, *desses outros* só temos notícia através *das coisas* que esses mesmos *outros* nos deixaram.

Herdamos aquilo que nos foi deixado. E, se nos foi deixado foi porque alguém no-lo deixou. Mas, curiosamente, é através daquilo que nos foi deixado que, em certa

Pedro António Janeiro

medida, esse *alguém* pode ser aquilo que para nós é. Porque, curiosamente, ficcionamos esse alguém, inventando-lhe ou reinventando-lhe uma história qualquer, onde a *coisa deixada* desempenha um determinado papel nesse entrecho (que nós, afinal, queremos perpetuar como nosso(?)).

Também assim contamos a História, quer dizer, através das *coisas* reconstituímos o irreconstruível(?): seria regressar ao passado e narrar a história *hoje* como se estivéssemos *lá*, jornalisticamente. Mas, como esse trânsito no tempo nos está vedado, construímos narrativas que, de alguma maneira, colmatam essa impossibilidade. Essas narrativas são imaginadas, substituem-se às ocorrências passadas, e interferem na noção de património, intrometendo-se nos critérios pelos quais se pode hierarquizar as *coisas deixadas*, por *escalas de valor*. E assim, hierarquizando essas coisas segundo critérios de valor, se relativizam essas mesmas coisas, no sentido em que, quando postas em relação se conservam *umas* em detrimento de *outras*. Por isso, preservamos certas coisas e as mostramos, se as considerarmos “importantes”: a umas sim; a outras não.

Portanto, falar de património é não só falar de *memória* e de *imaginação* como é, também, falar de *valor*.

Mas, por exemplo, fazer *como* da casa do Mestre Lagoa Henriques um museu?

Cristalizamos a sua casa *em* museu porque perdido o homem? Mas a *sua* casa deixou de ser *sua* quando ele morreu.

Mostramos o quê?

Como ele vivia ali?

Mas isso não é *mostrável*. A sua casa morreu quando ele morreu: ela, no dia em que ele morreu, cessou. A casa abandonou-se. Ela hoje, como de facto um museu, é um depósito de objectos que ele usava e que deixaram de fazer sentido sem ele. Perpetuamos o quê?

A memória dele? Como se ele não tivesse morrido e tivesse só dobrado a esquina para ir almoçar ao Bandeira¹²?

Efectivamente, a casa era ele e ele era a casa – eu comprovo isso. Eu estive lá, eu vi.

Quem vai agora abrir os seus livros na página sabida e ler:

“Um pouco mais de Sol

E eu era brasa.

Um pouco mais de azul e eu era além.

É que para mim bastava um golpe de asa

Para eu não permanecer aquém.”

No livro do António Botto?

É certo: a casa era ele e ele era a casa. Um verdadeiro exemplo daquilo que para mim significa a palavra “Arquitectura”: uma, de facto, relação, uma espécie de “sou”. Esse exemplo merece ser perpetuado. Mas como?

Pedro António Janeiro

A sua casa, hoje já sem ele, é uma espécie de cemitério de objectos – aliás como qualquer outro museu. Já não é exactamente uma casa. Na verdade, ela, aos olhos do mundo, continua sendo casa; mas, uma casa-em-suspensão, cristalizada, congelada no dia em que ele morreu.

Uma casa-museu é uma antítese de “casa”. Justamente porque uma casa-museu é uma casa congelada, suspensa (no tempo). Como uma espécie de mumificação, de perpetuar um corpo sem vida – do mesmo modo, a “museologização” de uma casa é colocá-la entre parêntesis, em *époche*. Na tentativa de preservar o que lá se passou, o que lá aconteceu, preservam-se os objectos que a compõem e as paredes que lhes dão sentido. Isto, sempre na esperança que esses objectos e essas paredes contribuam para a construção de uma imagem daquilo que na casa aconteceu e de quem lá habitou foi – mas essa imagem construímo-la nós, os visitantes da casa-museu por exemplo, numa espécie de silêncio imaginado que é nosso e que a nossa consciência (que como a diz Heidegger, é “histórica”) pode através desses objectos e através dessas paredes, *fantasiar*.

Egípcios e maias acreditavam na ressurreição; as múmias de chinchorro no deserto do Atacama, actual norte do Chile e sul do Peru na América latina, recentemente datadas em 7000 a. C., são as múmias mais antigas, com mais 2000 [anos](#) que as egípcias; o braço incorrupto de S. Vicente em Valência; a língua de Santo António de Lisboa num cofre; ou, tribos que transformam os ossos do morto em pó e o inalam; que comem as suas vísceras para que o morto continue habitando *entre-eles* ou mais especificamente *neles*. Nós conservamos os seus objectos, as suas casas, talvez com o mesmo sentido.

Talvez por isso possamos fazer a analogia entre *museu* e *cemitério*. Afinal, é da morte e do esquecimento que falamos. Da morte e do sonho/imaginação. Naquela casa, onde conheci o irmão gémeo de Thanatos: Hypnos, já não há vida, há, isso sim, indícios dela agarrados a coisas: coisas intocáveis, sagradas, libertadas diria Camões da “Lei da Morte”; insectos encerrados em âmbar desde o Terciário. Criteriosamente expostas, cada coisa no seu lugar certo, a cama de sempre com os lençóis de sempre, os livros postos noutra ordem nas prateleiras da biblioteca, um livro aberto que finge a leitura da noite anterior.

A casa do Mestre Lagoa ainda não é museu, mas tenho a certeza que vão tirar o pó das estátuas: lembro-me perfeitamente como o Mestre ficava furioso quando a empregada limpava o pó das estátuas; dizia que os cinzentos e os negros do pó faziam-nas vibrar como num exercício de desenho a claro-escuro; interessavam-lhe as gradações de intensidades lumínicas feitas pelo acaso do pó como sombras do tempo que passava. “Esse grande escultor”, o tempo dito por Mayllol e por Marguerite Yourcenar.

As estátuas que podiam sentir com a polpa dos dedos, ou com a mão em pleno, vão deixar de poder ser tocadas. Ainda não perceberam que a escultura não é só para ser sentida com os olhos, que é para ser vivida com o tacto; com o tacto como a estátua do Fernando Pessoa no Chiado em Lisboa em frente da Brasileira, com o tacto de quem toca o focinho do javali do *Mercato Nuovo* de Florença; tocar na imagem de *Santiago Mayor* em Compostela; *La Bocca della Verità*, em Roma.

Perpetuamos a casa, fazendo-a museu, enfim, porque não podemos perpetuar o homem-que-lá-morou e que foi-com-ela-homem.

“Fantasiamos”, como a Psicanálise mais ortodoxa fala quando se refere à *imaginação*. Fantasiamos a vida através das *coisas*. De facto, os objectos não passam de desvios da consciência; “fios-condutores” como Husserl lhes chama quando os explica “imanescentes de tempo”.¹³ Tem razão.

Para mim, sempre que se fala em museus, há algo que me incomoda. Na verdade, nem é bem um incómodo, é mais um conjunto de dúvidas: qual é(são) o(s) critério(s) que assistem a selecção dos objectos a expor? Porque é que existem uns que merecem ser expostos e outros não? Porque são expostos destas maneira e não de outra? Em suma: porque é que para mim um objecto tem um valor e para o outro, que está ao meu lado, o valor é outro?

Tenho sempre a impressão que a(s) resposta(s) têm a ver com um conceito que se chama *tradição*. Os museus expõem objectos que, de certa forma

“universalmente”, têm importância ou um certo valor para uma determinada comunidade humana. Sim. Mas, porquê?

O *valor* (agora sim, o valor...), em sentido comum, é uma *qualidade das coisas* cuja conformidade em relação a uma norma, ou a sua proximidade em relação a um ideal, tornam essas coisas particularmente dignas de estima – diria, se as coisas tivessem ou possuíssem *qualidades*. Antes “*Qualia*” com lhes chama Kant e com razão (pura e/ou prática) já no Século das Luzes;

Para mim as coisas, os objectos que me rodeiam e que fazem o meu mundo como meu, são sempre projecções subjectivas: os brincos da minha avó, por exemplo, representam algo para mim irrepresentável para um hipotético *outro*. À forma dos brincos está associada uma carga afectiva que não se mede pelo número nem pela geometria. À *Guernica* também.

É certo que as ametistas e os brilhantes dos brincos da minha avó, que desde sempre me lembro dela com eles, têm um valor comercial; eles podem ser trocados por dinheiro; mas não é a forma, como disse Eco, sempre simbólica (porque fruto da constituição subjectiva; porque a forma é sempre conotativa)?¹⁴ A verdade, pelo menos do ponto de vista desde onde vejo o mundo, é que os brincos da minha avó ou qualquer outro objecto que eu detecte no campo da minha experiência como vivo, são sempre projecções de mim. Porquê?

Porque sou que os sinto. Os objectos são sempre “focos, irradiações de ser”¹⁵, “fosforescências”¹⁶ de mim. De certa forma, os objectos são uma espécie de epitáfios da minha memória que é um lugar para onde vai tudo sem que eu decida o quê ou como ou quando, como em uma vala-comum. Epitáfios, porque os momentos passados fixam-se neles como as frases que ficam em vez do morto, sintetizando-o e lembrando-o aos outros, para a posteridade – para, usemos uma expressão do Direito “memória futura”.

Lembro-me sempre de Luís XIV de Bourbon, antes *Delfim* e *Primogénito da França*: “*L'État c'est moi*”. Conta-se da época uma discussão acerca daquilo que significa o “bom-gosto”. Reuniões infundáveis acerca do tema na Academia de Letras, para o resultado ser: “O bom-gosto sou eu” – disse.

Pedro António Janeiro

Atribuir um valor universal às coisas será sempre um exercício do poder: dizer, por exemplo, o que se expõe e como; seleccionar, como preservar e porquê, etc. O museu, via de regra, tenta construir, em conceito, uma “memória-comum”. Algo que *eu* e o *outro* podemos partilhar como *nosso*. Como uma língua.

Mas, constitui o corpo do *outro* representações iguais às *minhas* acerca do “mesmo objecto”?

Dissemos que a nossa consciência era sobretudo “histórica”. É a altura certa explicar porque dissemos isso.

Eu capto o objecto através de uma sua representação. E o outro também. Fá-lo-á do mesmo modo?

Ambos construímos representações privadas, e temos do objecto perspectivas diversas, no entanto, ambos habitamos uma *harmonia preestabelecida* – Merleau-Ponty fornece um exemplo dessa “harmonia”.¹⁷ Fazemos, portanto – enquanto afirmamos isto – a apologia de um *mundo previamente dado*, a argumentação de uma *unidade ideal*, como o faz a ciência?

Não. Expliquemos porquê: apesar das representações *de um* e *de outro* serem diversas, ainda assim, ambas estão “co-presentes” ao objecto que as admite ou, por outras palavras, ambas estão “co-presentes” ao objecto que é permissivo a ambas. É essa co-presença perante o objecto que faz do mundo “o campo da nossa experiência, [onde] nós somos apenas uma visão do mundo”.¹⁸ *Um* e *outro*, estão “juntos” a representá-lo, e é neste sentido que podemos dizer que o *objecto* é o *mesmo para ambos*, quando a única coisa que se partilha verdadeiramente é o *tempo* que imana em simultâneo dessas duas representações. É neste sentido que *um* e *outro* estão juntos, quer dizer, estão juntos porque as suas representações sobre os seus objectos coincidem no tempo, coincidem nesse *momento-fronteira* (num *movimento experimentado por ambos no presente vivo* de que são espectadores); são, digamos assim, *contemporâneas*; e constituem a identidade de ambos enquanto sujeitos inalienáveis do mundo e, também, de *si(s)* próprios.

Aparentemente, a sociedade funda-se na noção de “experiência comum”¹⁹. Parece certo, porém, que queremos exactamente dizer com *experiência comum*?

Merleau-Ponty fornece um exemplo que nos parece aqui adequado: conta que experimenta uma paisagem ao lado do seu amigo Paulo. serve-se da metáfora da paisagem contemplada por si e por Paulo e tece algumas considerações que se nos revelam fundamentais: reconhece, sobretudo, que ambos têm “sensações privadas” e que nessas sensações existirá sempre algo de “incomunicável”; que estão “encerrados em perspectivas distintas”; reconhece que não *lê* Paulo como “um fluxo de sensações privadas” mas como “alguém que vive o mesmo mundo”, que vive a “mesma história” na mesma “natureza” que ele; e que, se se comunica com Paulo é porque o faz *através desse mundo* e *através dessa história*; mas reconhece, ainda, algo de essencial: é que, Paulo e ele vêem juntos a paisagem, estão co-presentes a ela, e, neste sentido – de que é *através desse mundo* e *dessa história* –, que ela, a paisagem, é a *mesma* para ambos; concluindo que o mundo é “o campo” da experiência de ambos.

De certa forma, um museu é a fixação desse mundo num conjunto de objectos que podem testemunhar essa “história” e esse “nosso-mundo(-comum)”.

Heidegger, interrogando-se acerca da própria consciência histórica e acerca de como o objecto História acontece na consciência, diz que “não pode ser a experiência natural relativa ao desenrolar do tempo”²⁰, pois não é porque o indivíduo se “encontra na história que é temporal”²¹, mas “se só existe e se só pode existir historicamente, é porque é temporal no fundo do seu ser”.²²

Esta consideração de Heidegger, donde, primeiro, podemos depreender que toda a consciência de alguma maneira é *histórica*, também nos leva a admitir que, e se toda “a consciência é histórica, [então,] isso quer dizer, não só que há algo como tempo para ela, mas que *ela é tempo*”²³.

Um museu, assim, mais não é do que o nosso-tempo posto por ordem: organizado segundo os critérios e as ideologias de cada época; em suma, em função da imagem que em cada época o Homem tem ou quer passar a ter de si próprio. Por esse motivo, por exemplo, um museu se distingue de uma loja de antiguidades que expõe um tempo caótico, melhor, um não-tempo (isto apesar de, em imagem, estas lojas nos aparecerem como *Românticas* porque as conotamos com uma nossa imagem de espaço doméstico romântico veiculado pela literatura do século XIX, mas também já pela fotografia.

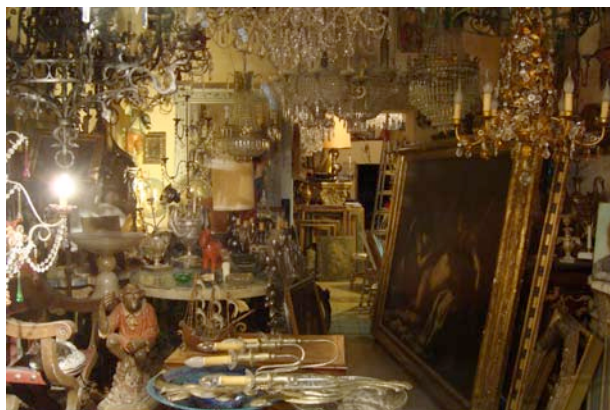


Figura 9

Em suma: um museu, organizando o tempo através daquilo que expõe, é a construção dos indícios e dos sintomas do nosso-passado. A isto, à construção, portanto, da nossa-*identidade*, os arquitectos quando os projectam não devem ser alheios ou indiferentes.

BIBLIOGRAFIA:

AUGÉ, Marc, *As Formas do Esquecimento*, Almada, Íman Edições, 2001.

ECO, Umberto, *A Estrutura Ausente*, 7ª ed., São Paulo, Editorial Perspectiva, 1997, p. 198.

ECO, Umberto, *Tratado Geral de Semiótica*, 3ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997.

- FRANCASTEL, Pierre, *Imagem, Visão e Imaginação*, Lisboa, Edições 70, 1987.
- GOFFMAN, Erving, *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, 2.^a ed., Petrópolis, Editora Vozes Ltda., 1983.
- HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*, na trad. Corbin, *Qu'est-ce que la Métaphysique?*, Paris, Gallimard.
- HUSSERL, Edmund, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, 1992.
- KOENIG, Giovanni Klaus, *Analisi del Linguaggio Architettonico*, Florença, Libreria Ed. Florentina, 1964.
- LYOTARD, Jean-François, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999.
- MALRAUX, André, *O Museu Imaginário*, Lisboa, Edições 70, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, 2.^a ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signos*, 1.^a ed. Brasileira, São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- MUMFORD, Lewis, *Arte e Técnica*, Lisboa, Edições 70, 1980.
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Joseph, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 1974.
- RAPOPORT, Amos, "Systems of Activities and Systems of Settings", in Susan KENT (ed.), *Domestic Architecture and Use of Space*, 1993.
- Jean-Paul SARTRE, *A Imaginação*, Lisboa, Difel Difusão Editorial Lda., s.d.

Notas

- ¹ Marc AUGÉ, *As Formas do Esquecimento*, Almada, Íman Edições, 2001, p. 19.
- ² "[...] *El lugar no es una forma ni una materia [...] no es un intervalo o un vacío espacial sin que intervenga lo que llena en lugar. Por el contrario, es un 'intervalo corporal' (Aristóteles) que puede ser ocupado sucesivamente por diferentes cuerpos físicos y que está creado por el lugar en si mismo.*" Joseph MUNTAÑOLA THORNBERG, *La Arquitectura como Lugar, Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 1974, p. 20.
- ³ Este edifício, enquanto museu, resulta hoje dum somatório de sucessivas adaptações ao edifício original: Palácio Alvor-Pombal; e que tiveram o seu início em 1884. Destacam-se sobretudo cinco grandes intervenções: 1884-1911, a cargo o Professor António Tomás da Fonseca e do primeiro director do museu José de Figueiredo; 1930-40, a cargo do arquitecto Guilherme Rebello de Andrade; 1942-47, a construção do corpo oriental de fachada; no início dos anos 80, a construção de um piso intermédio a cardo do arquitecto João de Almeida; 1992-94, sobretudo a duplicação do espaço das exposições temporárias, a cardo da Arqui III/João Almeida.

-
- ⁴ “O objecto de uso é, sob o aspecto comunicacional, o *significante daquele significado exacta e convencionalmente denotado que é a sua função.*” Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, 7ª ed., São Paulo, Editorial Perspectiva, 1997, p. 198.
- ⁵ Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, *op. cit.*, p. 202.
- ⁶ Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, *op. cit.*, pp. 198 e 199.
- ⁷ Ver a este propósito Giovanni Klaus KOENIG, *Analisi del Linguaggio Architettonico*, Florença, Libreria Ed. Fiorentina, 1964.
- ⁸ *Utilitas*, uma hipotética apropriação de Koenig de Marcus Vitruvius em *De Architectura* onde *Utilitas* aparece como uma das três qualidades numa estrutura arquitectónica: *Firmitas, Utilitas, Venustas*.
- ⁹ “Mas existe, por outro lado, toda a esfera da expressão, a tentativa de usar as formas estruturais de maneira a comunicar o sentido da construção ao espectador e ao utente, e a capacitá-lo a participar nas suas funções com uma maior receptividade da sua parte – sentindo-se, por assim dizer, mais cortês quando entra num palácio, mais devoto quando entra numa igreja, mais estudioso quando entra numa universidade, mais prático e eficiente quando entra num escritório, e mais cidadão, mais cooperante e responsável, mais orgulhosamente consciente da comunidade que serve, quando atravessa a sua cidade e participa na sua vida multifacetada. A arquitectura, no sentido em que vo-la estou a apresentar, é o cenário permanente de uma cultura na qual o drama social pode ser representado da forma mais proveitosa para os actores.” Lewis MUMFORD, *Arte e Técnica*, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 102 [Sublinhados nossos].
- ¹⁰ Erving GOFFMAN, *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, 2ª ed., Petrópolis, Editora Vozes Ltda., 1983, p. 32.
- ¹¹ Amos RAPOPORT, “Systems of Activities and Systems of Settings”, in Susan KENT (ed.), *Domestic Architecture and Use of Space*, 1993, p. 12.
- ¹² Um restaurante.
- ¹³ “[...] *cogitatum* singular, em virtude do seu âmbito transcendental imanente de tempo, é uma síntese de identidade, uma consciência de que é continuamente o mesmo, o objecto desempenha já algum papel como fio condutor transcendental para as multiplicidades subjectivas, que o constituem.” Edmund HUSSERL, *Conferências de Paris*, Lisboa, Edições 70, 1992, p. 30.
- ¹⁴ Acerca da *denotação* e da *conotação*, leia-se: Umberto ECO, *A Estrutura Ausente*, *op. cit.*, pp. 20-28 e Umberto ECO, *Tratado Geral de Semiótica*, 3ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997, pp. 45-48.
- ¹⁵ Maurice MERLEAU-PONTY, *Signos*, 1ª ed. Brasileira, São Paulo, Martins Fontes, 1991, p. 14.
- ¹⁶ Jean-Paul SARTRE, *A Imaginação*, Lisboa, Difel Difusão Editorial Lda., s.d., p. 18.
- ¹⁷ “Meu amigo Paulo e eu estamos olhando uma paisagem. O que se passa exactamente? É preciso dizer que ambos temos sensações privadas, uma matéria de conhecimento para sempre incomunicável – que, no que concerne ao puro vivido, estamos encerrados em perspectivas distintas –, que para nós dois a paisagem não é *idem numero* e que se trata apenas de uma entidade específica? Ao considerar minha própria percepção, antes de qualquer reflexão objetivante, em nenhum momento tenho consciência de encontrar-me encerrado em minhas sensações. Meu amigo Paulo e eu apontamos com o dedo certos detalhes da paisagem, e o dedo de Paulo, que me aponta o campanário, não é um dedo-para-mim que eu penso como orientado em direcção a um campanário-para-mim, ele é o dedo de Paulo, que me mostra ele mesmo o campanário que Paulo vê, assim como reciprocamente, fazendo um gesto em direcção a tal ponto da paisagem que vejo, não me parece que desencadeio em Paulo, em virtude de uma harmonia preestabelecida, visões internas apenas análogas às minhas: pelo contrário, parece-me que meus gestos invadem o mundo de Paulo e guiam seu olhar. Quando penso em Paulo, não penso em um fluxo de sensações privadas em relações mediatas com o meu através de signos interpostos, mas em alguém que vive o mesmo mundo que eu, a mesma história que eu, e com quem eu me comunico através desse mundo e através dessa história. Diremos então que se trata ali de uma unidade ideal, que meu mundo é o mesmo que o de Paulo como a equação de segundo grau da qual se fala em Tóquio é a mesma de que se fala em Paris, e que enfim a idealidade do mundo assegura seu valor intersubjectivo?” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, pp. 543 e 544.
- ¹⁸ “Ora, considerando esses declives arruivados, por mais que eu me diga que os Gregos os viram não chego a me convencer que eles sejam os mesmos. Ao contrário, Paulo e eu vemos ‘juntos’ a paisagem, estamos co-presentes a ela, ela é a mesma para nós dois, não apenas enquanto significação inteligível, mas como um certo acento do estilo mundial, e até em sua eceidade. A unidade do mundo se degrada e se pulveriza com a distância temporal e espacial que a unidade ideal atravessa (em princípio) sem nenhuma perda. É justamente porque a paisagem me toca e me afecta, porque ela me atinge em meu ser mais singular, porque ela é a minha visão da paisagem, que tenho a própria paisagem e que a tenho como paisagem para Paulo tanto quanto para mim. A universalidade e o mundo se encontram no coração da individualidade e do sujeito. Nunca o compreenderemos enquanto fizermos do mundo um ob-jeto. Logo o compreenderemos se o mundo é o campo de nossa experiência, e se nós somos apenas uma

visão do mundo [...]” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, *op. cit.*, p. 544.
[Sublinhados nossos]

¹⁹ Pierre FRANCASTEL, *Imagem, Visão e Imaginação*, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 31.

²⁰ Jean-François LYOTARD, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 87.

²¹ Martin HEIDEGGER cit. por Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 87.

²² Martin HEIDEGGER cit. por Jean-François LYOTARD, p. 87.

Ver Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, na trad. Corbin, *Qu'est-ce que la Métaphysique?*, Paris, Gallimard, p. 176 e ss.

²³ Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 88.