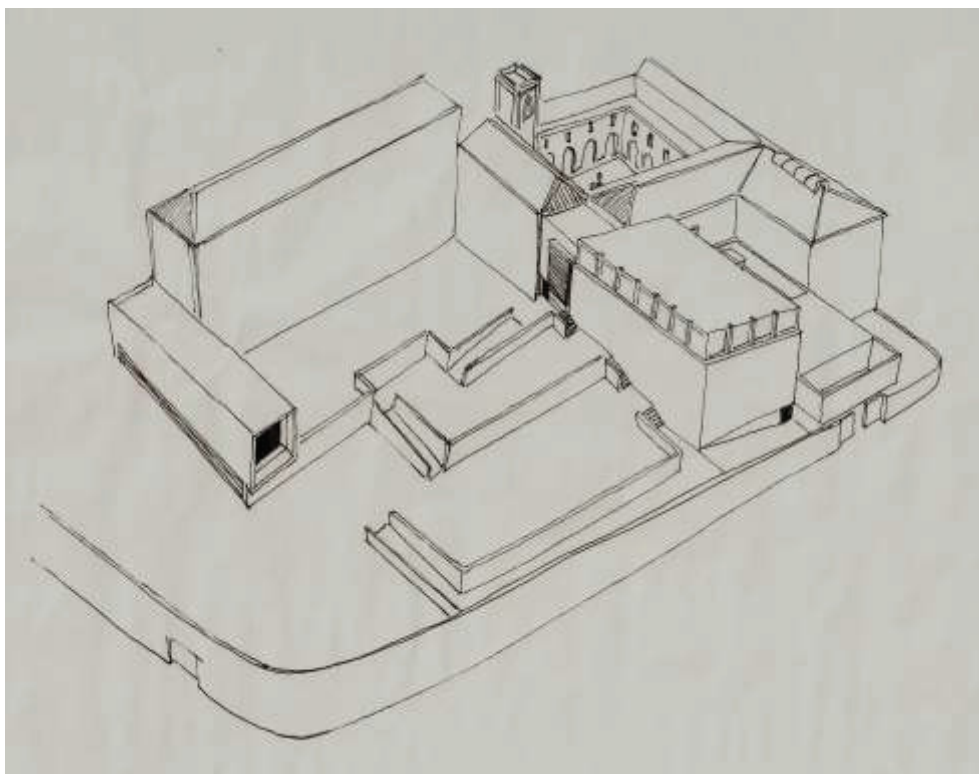


U N I V E R S I D A D E D O S A Ç O R E S
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA, FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS
MESTRADO EM PATRIMÓNIO MUSEOLOGIA E DESENVOLVIMENTO



**PROGRAMAÇÃO MUSEOLÓGICA E ESPAÇO ARQUITECTÓNICO
O MUSEU CARLOS MACHADO DE PONTA DELGADA – AÇORES**

I g o r T a v a r e s d e M e l o E . d e F r a n ç a

PONTA DELGADA
2008

U N I V E R S I D A D E D O S A Ç O R E S
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA, FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS

PROGRAMAÇÃO MUSEOLÓGICA E ESPAÇO ARQUITECTÓNICO
O MUSEU CARLOS MACHADO DE PONTA DELGADA – AÇORES

Dissertação apresentada à Universidade dos Açores para obtenção do grau de Mestre em Património, Museologia e Desenvolvimento, sob a orientação da Professora Arquitecta Maddalena D'Alfonso e co-orientação do Professor Doutor Rui de Sousa Martins.

PONTA DELGADA

2008

- À minha mulher, Ana Margarida Oliveira, e à minha filha Maria Luísa, que retribuíram com paciência e muito carinho, a atenção que dediquei à realização desta tarefa, em prejuízo das suas preciosas companhias

- Aos meus pais que me ensinaram a valorizar o conhecimento

- À minha irmã

- À memória dos meus avós

Agradecimentos

No momento da conclusão deste trabalho desejo expressar o meu agradecimento a todos quantos me auxiliaram ao longo dos últimos dois anos. Não o faço para cumprir uma norma, mas sim para afirmar o meu sincero reconhecimento pela orientação, o apoio e as provas de amizade que de todos recebi no decurso da sua elaboração.

- Professora Arquitecta Maddalena D'Alfonso.
- Professor Doutor Rui de Sousa Martins.
- Mestre Isabel Soares de Albergaria.
- Mestre Duarte Melo.
- Dr. António de Oliveira.
- Dra. Maria Margarida Teves de Oliveira.
- Dr. João Paulo Constância.
- Dra. Maria Adelaide Teixeira.
- Dra. Sílvia Fonseca e Sousa.
- Dra. Hélia Moura.
- André Melo.
- Rui Fernandes.

Agradeço também às instituições que me facultaram a consulta dos seus Arquivos.

- Museu Carlos Machado.
- Secretaria Regional das Obras Públicas e Equipamentos.

ÍNDICE	I
ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES.	III
PROVENIÊNCIA DAS ILUSTRAÇÕES.	VIII
AGRADECIMENTOS	XI
INTRODUÇÃO	XII
1. ARQUITECTURA E EXPOSIÇÃO: EVOLUÇÃO CRONOLÓGICA DE UMA RELAÇÃO.	1
1.1. Coleccionismo e espaço: Origens de uma prática.	1
1.2. O Renascimento e os espaços precursores do Museu.	5
1.3. O Museu do Iluminismo: Generalizar a ilustração.	13
1.4. A afirmação de um tema arquitectónico: O Museu.	19
1.5. O museu contemporâneo e o contributo dos novos materiais e técnicas.	27
1.6. Recusa e acolhimento de um tema historicista no contexto modernista.	29
1.7. Uma nova ideia de Museu para uma sociedade contestatária.	47
1.8. Arquitectura e star-system. Museu, shopping ou obra de arte?	54
2. O MUSEU CARLOS MACHADO: GÉNESE E EVOLUÇÃO DE UM MUSEU INSULAR (1876 – 1934).	61
3. O CONVENTO DE SANTO ANDRÉ: FUTURA SEDE DO MUSEU CARLOS MACHADO.	73
3.1. A lógica de uma implantação.	73
3.2. Uma morfologia em permanente evolução (1583 -1832).	78
4. INSTALAÇÃO E CONSTRUÇÃO NUM NOVO ESPAÇO (1934 – 2006).	89
4.1. Um projecto museológico regionalista.	89
4.2. O projecto do Estado Novo.	110
4.2.1. Contextualização histórica.	110
4.2.2. A empreitada de adaptação do antigo convento.	117
4.3. Intervenções modernizadoras.	131
4.3.1. Da década de 60 à revolução de 1974.	131
4.3.2. De 1975 a 1985.	135
4.3.3. De 1985 a 2005.	142
5. PROPOSTA PARA UMA REFUNDAÇÃO CONTEMPORÂNEA DO PROJECTO MUSEOLÓGICO.	160
5.1. Programa científico e projecto museográfico.	160
5.2. Intervenção arquitectónica.	175
6. CONCLUSÕES.	191
FONTES E BIBLIOGRAFIA.	196

ANEXOS	205
Anexo I: Documentos elaborados pelo Conselho Consultivo do Museu Carlos Machado.	205
Anexo II: Programa Preliminar.	206
Anexo III: Listagem de peças a colocar no percurso expositivo.	207
Anexo IV: Desenhos da proposta arquitectónica.	

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES.

1. ARQUITECTURA E EXPOSIÇÃO: EVOLUÇÃO CRONOLÓGICA DE UMA RELAÇÃO

1.2. O Renascimento e os espaços expositivos precursores do Museu.

[1] <i>Loggia dei Lanzi</i>	7
[2] <i>Cortile del Belvedere</i>	7
[3] Gabinete Cospiano – Bolonha, 1677	8
[4] Gabinete do arquiduque Alberto de Habsburgo	8
[5] Galeria dos Uffizi, Florença	10
[6] <i>Antiquarium</i> de Munique.	11
[7] Galeria de Sabbioneta	11

1.3. O Museu do Iluminismo: Generalizar a ilustração.

[8] Sala do Ashmolean Museum.	14
[9] Planta do piso térreo da proposta de Sturm.	14
[10] Museu <i>Fridericianum</i> . Vista	15
[11] Museu <i>Fridericianum</i> . Planta.	15
[12] Planta do conjunto.	16
[13] Reconstituição da proposta de Algarotti.	17
[14] <i>Museo Pio Clementino</i> - Galeria da Escultura.	18
[15] <i>Sala della rotonda</i> .	18

1.4. A afirmação de um tema arquitectónico: O Museu.

[16] Planta da proposta de Durand.	20
[17] Corte da mesma proposta.	20
[18] Alçado da proposta de Durand.	21
[19] Planta da Gliptoteca de Munique.	22
[20] Vista exterior da Gliptoteca de Munique.	22
[21] Planta do <i>Altes Museum</i> .	23
[22] Sala Rotonda	23
[23] Vista exterior do <i>Altes Museum</i> .	23

1.5. O museu contemporâneo e o contributo dos novos materiais e técnicas.

[24] Crystal Palace.	28
----------------------	----

1.6. Recusa e acolhimento de um tema historicista no contexto modernista.

[25] Vista interior do Pavilhão de Barcelona.	31
[26] Exterior do Pavilhão de Barcelona.	31
[27] Exterior do Den Haag Gemeentemuseum.	32
[28] Interior do mesmo museu.	32
[29] Edifício da entrada do <i>Kröller-Müller</i> .	33
[30] Vista aérea do <i>Kröller-Müller</i> .	33
[31] MOMA. Vista aérea da década de 40.	35
[32] Vista exterior do Guggenheim.	37

[33 e 34] Aspectos do interior do Guggenheim.	37
[35] Maqueta do <i>Museu de Crescimento Ilimitado</i> .	39
[36] Museu de Arte Ocidental.	39
[37] Museu de Arte Ocidental Piso térreo, planta.	40
[38] Piso elevado, planta.	40
[39 – 40] <i>Neue Nationalgalerie</i> . Aspectos do exterior.	41
[41] Interior.	41
[42] Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.	43
[43] Museu de Arte de São Paulo.	43
[44] <i>Museo di Castelveccchio</i> . Entrada.	46
[45] Vista de uma sala.	46
1.7. Uma nova ideia de museu para uma sociedade contestatária.	
[46] Centro Pompidou. Relação de escala com a envolvente.	51
[47] Exterior.	51
[48] Centro Pompidou. Aspecto do interior.	52
[49] Terraço.	52
1.8. Arquitectura e star-system. Museu, shopping ou obra de arte?	
[50] <i>Neue Staatsgalerie</i> - Planta do conjunto.	56
[51] <i>Neue Staatsgalerie</i> Exterior.	56
[52-53] Centro Galego de Arte Contemporânea. Exteriores.	58
[54] Planta do rés-do-chão. 2 – Salas de exposição.	59
2. O MUSEU CARLOS MACHADO: GÉNESE E EVOLUÇÃO DE UM MUSEU INSULAR (1876 – 1934)	
[55] – Exemplar de espécime de flora açoriana.	62
[56] – Tabela de espécime de flora açoriana.	62
[57] Aspecto da colecção de História Natural.	63
[58] Carta escrita por Darwin a Arruda Furtado.	63
[59] Antigo convento da Graça, depois Liceu.	64
[60] Colecção exposta no Liceu de Ponta Delgada.	64
[61] Imagem de uma das expedições científicas realizadas pelo coronel Chaves.	65
[62] Localização dos dois núcleos do Museu, a sul o do Liceu e a norte o da Alameda, assinalados sobre planta de 1831.	66
[63] Vista do pavilhão da Alameda Duque de Bragança.	68
[64] Planta do piso térreo do pavilhão da Alameda Duque de Bragança.	68
[65] A sala do herbário, Secção de Botânica.	69
3. O CONVENTO DE SANTO ANDRÉ: FUTURA SEDE DO MUSEU CARLOS MACHADO	
3.1. A lógica de uma implantação.	
[66] Limite de Ponta Delgada no final do século XVIII.	74
3.2. Uma morfologia em permanente evolução (1583 – 1832)	
[67] ermida existente em 1930 no interior da cerca de Santo André.	78
[68] convento de Santo André, planta de 1896.	79

[69] Santo André, ala nascente.	81
[70] Santo André, vãos do alçado sul.	81
[71] Santo André. Vista do claustro.	81
[72] Santo André. Vista do volume da portaria conventual.	81
[73] Fachada da igreja e torreão poente.	83
[74] Santo André, planta de 1931.	84
[75] Santo André, portão do carro.	84
[76] Santo André, fachada sul do dormitório do século XVIII.	84
[77] Santo André, torreão nascente e fachada da igreja.	86
[78] Santa Bárbara	86
[79] igreja da Esperança, antes da intervenção de 1854.	86
[80] igreja da Esperança, depois da intervenção de 1854.	86
[81] Santo André, pormenor de vão do séculos XIX.	87
[82] Santo André, pormenor de vão do século XVIII.	87
4. INSTALAÇÃO E CONSTRUÇÃO NUM NOVO ESPAÇO (1934 – 2006).	
4.1. Um projecto museológico regionalista.	
[83-84] Aspectos da Secção Etnográfica inaugurada em	101
[85] Diagrama do piso térreo.	105
[86] Aspecto da colecção patente no claustro.	108
[87] Exemplar epigráfico do Morgado Arruda.	108
4.2. O projecto do Estado Novo.	
4.2.2. A empreitada de adaptação do antigo convento.	
[88] Desenho de Domingos Rebelo, datado de 1926, que representa o arruinado extremo sudoeste do convento de que hoje só existe o vão com varanda integrado no <i>Pátio do Leão</i> .	117
[89] Pintura de Maria dos Anjos Viveiros, anterior a 1934, que retrata o actual <i>Pátio do Feto</i> .	117
[90] Santo André. Planta do piso térreo – 1931.	119
[91] Santo André. Planta do actual piso térreo.	119
[92] Santo André. Vista sudeste posterior à intervenção.	120
[93] Santo André. Vista sudoeste posterior à intervenção.	120
[94] Santo André. Arranjo exterior. Planta geral.	120
[95] Santo André. Arranjo exterior. Detalhe.	120
[96] Santo André. Detalhe da pilastra poente existente no novo volume.	121
[97] Santo André. Pátio do Leão.	121
[98] Santo André. Vista de noroeste sobre a antiga casa do guarda.	121
[99] Santo André. Arco do claustro.	125
[100] Santo André. Arco do volume “reconstruído” em 1939.	125
[101] Santo André. Projecto da “reconstrução” de 1939.	125
[102] Santo André. Torreão poente antes da intervenção de 1947.	128

[103] Santo André. Torreão poente depois da intervenção de 1947.	128
[104] Santo André. Alçados do projecto de João Correia Rebelo.	129
4.3. Intervenções modernizadoras.	
4.3.1. Da década de 60 à revolução de 1974.	
[105] Museu Kaiser Friedrich	132
[106] Museu Carlos Machado antes das inovações museográficas da década de 60.	132
[107] Museu Carlos Machado depois das inovações museográficas da década de 60.	132
[108] Exposição de selos de 1967.	133
[109] Sala do Brinquedo - aspecto actual.	133
[110] Piso 0. Localização da Sala do Brinquedo.	134
4.3.2. De 1975 a 1985.	
[111] Exposição de Trajes de 1979.	136
[112- 113] Aspectos das alterações museográficas.	137
[114] Nova entrada criada no período de 1975 -1985.	140
[115] Diagrama de localização da nova entrada.	140
[116] Portão sul.	141
[117] Relação do eixo do jardim com a nova entrada.	141
4.3.3. De 1985 a 2005.	
[118] Substituição da iluminação na Secção de Arte.	142
[119] Beneficiação da entrada.	143
[120] Criação da Cafetaria.	143
[121] Piso 0. A verde o Bar e a Portaria, constituída com recurso à redução da Sala do tear, a azul.	144
[122] Piso 0. A azul a Sala da Pesca.	144
[123 - 124] Salas da Agricultura e da Pesca.	145
[125] Piso 0. Azul, área remanescente da Sala da Baleia. Laranja, no mesmo corpo e contíguo àquela Sala as oficinas e gabinetes técnicos, e no extremo poente os gabinetes do Director e dos conservadores. A verde a Biblioteca, e no mesmo edifício, a laranja, a Secretaria e gabinetes de técnicos superiores.	146
[126] Piso 2. Reservas.	146
[127] Alçado nascente do recolhimento de Santa Bárbara.	148
[128] Pátio interior do recolhimento de Santa Bárbara.	149
[129] Santa Barbara. Planta do Existente.	150
[130] Planta do Projectado.	150
[131] Extracto da Planta de Ponta Delgada. O convento de Santo André e o recolhimento de Santa Bárbara a sul, a norte a casa Côrtes-Rodrigues e a poente a igreja do Colégio, actual Núcleo de Arte Sacra.	152
[132] igreja do Colégio, vista exterior.	153
[133] igreja do Colégio, aspecto da nave.	153
[134] igreja do Colégio, sobreposição das duas arquitecturas, cornijas.	154

[135] igreja do Colégio, sobreposição das duas arquitecturas, fachada sul.	154
[136] igreja do Colégio, planta do piso térreo.	155
[137- 138] igreja do Colégio, aspectos do volume que abriga as instalações sanitárias.	156
[139] igreja do Colégio, aspecto da exposição.	157
[140] igreja do Colégio, escada de acesso à tribuna.	157
[141] igreja do Colégio, altar lateral.	158
[142] Telas dos Passos da Paixão de Cristo.	158
5. PROPOSTA PARA UMA REFUNDAÇÃO CONTEMPORÂNEA DO PROJECTO MUSEOLÓGICO.	
5.1. Programa científico e projecto museológico.	
[143] Entrada no percurso expositivo.	163
[144] Entrada no Tema 1.	163
[145] Espaço da “Descoberta”.	164
[146] Imagem da sala do Povoamento.	164
[147] Imagem da sala do Povoamento.	165
[148] Último trecho da sala.	165
[149] Sala do piso 3.	168
[150] Vista de diversas peças da época da laranja.	169
[151] Trecho respeitante às lutas liberais.	169
[152] Trecho da última parte do Tema 4.	170
[153] Início do Tema 5.	171
[154] Vista do corredor sobre a sala do trono.	171
[155] Aspecto do modelo da “Casa Micaelense”.	172
[156] Imagem da sala Canto da Maya.	173
5.2. Intervenção arquitectónica.	
[157] Piso -1. Auditório e loja a verde, junto da Entrada. A laranja as Reservas.	177
[158] Entrada no Museu Carlos Machado.	177
[159] Planta da envolvente projectada do Museu Carlos Machado.	178
[160-161] Vistas do átrio. Na entrada e junto do acesso à área expositiva.	179
[162] Demolições efectuadas no piso térreo no decurso das empreitadas patrocinadas pelo Estado Novo.	180
[163] Ampliações no mesmo piso empreendidas no seguimento das demolições supramencionadas.	180
[164] Piso 0. Circuito conventual.	180
[165] Piso 1. Circuito conventual.	180
[166] Piso 2. Circuito conventual.	181
[167] Piso 0. Circuitos de visita. Circuito completo (Azul-vermelho). Circuito conventual (vermelho).	182
[168] Piso 1. Circuitos de visita. Circuito completo (Azul-vermelho). Circuito conventual (vermelho).	182
[169] Piso 2. Circuito conventual (vermelho).	182

[170] Escada existente no actual Bar.	183
[171] Alçado poente do conjunto.	184
[172] Corte longitudinal no novo Átrio do Museu Carlos Machado	185
[173] Alçado sul do conjunto.	185
[174 – 175] Aspectos da cobertura da sala de exposições temporárias.	186
[176] Volume sobre as reservas – Vista.	187
[177] Volume sobre as reservas – Corte.	187
[178] Volume exterior da escada junto da cafetaria.	187
[179] Piso -1. Planta indicativa da localização das áreas públicas (azul - áreas expositivas, cinza – actividades educativas, verde – auditório e loja, no piso -1) e reservadas ao pessoal, a laranja.	188
[180] Piso 0. Planta indicativa da localização das áreas públicas (azul - áreas expositivas, cinza – actividades educativas, verde – cafetaria, no piso 0) e reservadas ao pessoal, a laranja.	188
[181] Piso 1. Planta indicativa da localização das áreas públicas (azul - áreas expositivas) e reservadas ao pessoal, a laranja.	189
[182] Piso 2. Planta indicativa da localização das áreas públicas (azul - áreas expositivas) e reservadas ao pessoal, a laranja.	189

PROVENIÊNCIA DAS ILUSTRAÇÕES.

[1] a [8] Banco de imagens do curso de Arquitectura da Universidade dos Açores

[9] Pevsner, Nikolaus. *A History of Building Types*:114

[10] a [12] Banco de imagens do curso de Arquitectura da Universidade dos Açores

[14] [www_photographers_alinari_rome](http://www.photographers_alinari_rome)

[15] Pevsner, Nikolaus. *A History of Building Types*:116

[16] *Idem*:122

[17] *Idem:ibidem*

[18] *Idem:ibidem*

[19] - [20] glyptothek-www.home.univie.ac.at

[21] Banco de imagens do curso de Arquitectura da Universidade dos Açores

[22] altes.www.dehio.org

[23] Berlin_altes_museum.www.wikipedia.com

[24] a [29] Banco de imagens do curso de Arquitectura da Universidade dos Açores

[30] Pevsner, Nikolaus. *A History of Building Types*: 138

[31] Banco de imagens do curso de Arquitectura da Universidade dos Açores

[32] www.greatbuildings.com

[33] - [34] Banco de imagens do curso de Arquitectura da Universidade dos Açores

[35] www.Fondation Le Corbusier

[36] a [42] Banco de imagens do curso de Arquitectura da Universidade dos Açores

[43] www.pilkington.com

[44] Los, Sérgio. *Carlo Scarpa*: 74

[45] *Idem*: 78

[46] a [49] Banco de imagens do curso de Arquitectura da Universidade dos Açores

[50] -[51] www.staatsgalerie.de

[52] a [54] Banco de imagens do curso de Arquitectura da Universidade dos Açores

[55] a [58] Colecção de imagens do Museu Carlos Machado

[59] Sousa, Nestor. *A Arquitectura religiosa de Ponta Delgada nos séculos XVI a XVIII*: 435

[60-61] Colecção de imagens do Museu Carlos Machado

[62] BPARPD. Secção de Iconografia

[63] Colecção de imagens do Museu Carlos Machado

[64] Arquivo da Junta Geral do Distrito Autónomo de Ponta Delgada

[65] Colecção de imagens do Museu Carlos Machado

[66] BPARPD. Secção de Iconografia

[67] Ataíde, Luís Bernardo. *A Urbanização de Ponta Delgada e a sua Arquitétura*: 8

[68] Arquivo da Junta Geral do Distrito Autónomo de Ponta Delgada

[73] Colecção de imagens do Museu Carlos Machado

[74] Sousa, Nestor. *A Arquitectura religiosa de Ponta Delgada nos séculos XVI a XVIII*: Apenso Gráfico

[79] Afonso, Carlos Falcão. *Ponta Delgada. Vandalismo ou Desenvolvimento?*: 230

[80] Sousa, Nestor. *A Arquitectura religiosa de Ponta Delgada nos séculos XVI a XVIII*: 437

[83-84] Colecção de imagens do Museu Carlos Machado

[88 - 89] Colecção de imagens do Museu Carlos Machado

[90] Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas

[91] Levantamento arquitectónico do Museu Carlos Machado – Planta do piso térreo.

- [93] Colecção de imagens do Museu Carlos Machado
- [94] Arquivo Municipal de Ponta Delgada
- [95] Arquivo da Junta Geral do Distrito Autónomo de Ponta Delgada
- [98] Imagem do Arquitecto Sérgio Fazenda Rodrigues
- [101 - 104] Arquivo da Junta Geral do Distrito Autónomo de Ponta Delgada
- [105] Banco de imagens do curso de Arquitectura da Universidade dos Açores
- [106 - 109] Colecção de imagens do Museu Carlos Machado
- [111 - 114] Colecção de imagens do Museu Carlos Machado
- [118 -120] Colecção de imagens do Museu Carlos Machado
- [123 - 124] Colecção de imagens do Museu Carlos Machado
- [127] Sousa, Nestor. *A Arquitectura religiosa de Ponta Delgada nos séculos XVI a XVIII*: Apenso Gráfico
- [129 -130] Levantamento arquitectónico do recolhimento de Santa Bárbara – Plantas
- [131] Levantamento aerofotogramétrico de Ponta Delgada
- [132] Colecção de imagens do Museu Carlos Machado
- [136] Sousa, Nestor. *A Arquitectura religiosa de Ponta Delgada nos séculos XVI a XVIII*: Apenso Gráfico
- [170] Colecção de imagens do Museu Carlos Machado

As restantes imagens são fotografias, diagramas e desenhos do Autor.

Introdução

O Museu Carlos Machado, de Ponta Delgada, vive um momento crucial da sua já longa existência. Instalado, na década de trinta do século passado, no antigo convento de Santo André, o seu discurso expositivo, estruturado em três secções, Arte, Etnografia e História Natural, corresponde à organização preconizada aquando daquela instalação, que reflecte o entendimento anacrónico da mensagem museal centrada nos conceitos de *objecto* e *colecção*.

Desde a instauração do regime democrático, em 1974, os seus sucessivos directores têm insistido junto da tutela na necessidade de reformular o museu, adequando-o aos novos desafios que se foram colocando à instituição museal a partir de meados da década de sessenta do século XX. Contudo, a falta de resposta tem impedido a resolução daquele que se afirma como um obstáculo incontornável à reorganização ambicionada, a falta de espaço disponível.

Aquela dificuldade, que impossibilita a readequação da instituição aos desafios da contemporaneidade, acentua a importância de se aprofundar as problemáticas que se relacionam com o tema arquitectónico do Museu.

Efectivamente, a arquitectura de museus é um dos mais interessantes temas da arquitectura contemporânea. O fascínio que os museus hoje exercem no imaginário das sociedades desenvolvidas, radica, em grande parte, no facto dos seus edifícios constituírem, frequentemente, uma presença icónica no contexto urbano em que se inserem.

Esse mecanismo de encantamento apoia-se no reconhecimento de que, num mundo crescentemente padronizado, uma arquitectura promotora de diferença, e susceptível de afirmar as “cores” de uma cidade, de uma região, ou mesmo de uma nação, pode constituir uma mais-valia assinalável.

Suplantando os “herdeiros” das grandes catedrais medievais, estações ferroviárias, hospitais, fábricas, bibliotecas, prenunciados pelas vanguardas modernistas, são precisamente os museus que hoje mais próximos estão de cumprirem aquela profecia.

Recentemente essa presunção tem-se apoiado num entendimento escultórico do edifício, que se afirma como algo de espectacular e susceptível de rivalizar, ou até mesmo de anular, a lógica expositiva.

Por outro lado, desde remotamente considerados “instrumentos de medida” do nível cultural de um povo, pese embora o facto de terem despertado ódios e desamores ao longo da sua existência multissecular, são, ainda hoje, os edifícios dos museus que enformam o espaço expositivo por excelência.

Este aspecto assume especial relevância na cultura ocidental, precisamente a geradora da instituição museal, uma vez que aquela se afirma na inter-relação entre a mensagem e o espaço onde a obra é exposta.

Assim, encontrar um ponto de equilíbrio entre *continente* e *conteúdo*, entre o carácter distintivo da *marca* urbana, ou a exaltação pura e simples da arte e do coleccionismo abrigados no museu, deverá constituir-se como o principal desafio a enfrentar pelo arquitecto, chamado a intervir nesta área da arquitectura contemporânea.

É neste contexto que a manifestação recente, por parte da tutela, da vontade de investir na sede do Museu Carlos Machado, constitui uma oportunidade para refundar o seu projecto museológico, conferindo às suas infra-estruturas as condições necessárias à sua implementação.

É aquele pressuposto que justifica o nosso interesse em desenvolver este trabalho que, sendo embora um exercício académico, constitui também resposta a uma situação concreta. Assim, julgamos que, o facto de integrarmos o *conselho consultivo* da instituição, de termos elaborado o *Programa Preliminar* do concurso para o projecto de remodelação e ampliação da sua sede, bem como contribuído para o estudo, quer do edifício, quer da sua colecção lapidar, configuram uma série de iniciativas que, ainda que modestamente, poderão concorrer para a realização do fim supramencionado.

Assim, assumimos como nosso objectivo geral, a refundação em termos contemporâneos do projecto museológico, propósito que determinou o estabelecimento de diversos objectivos específicos, que se nos afiguram imprescindíveis para o cumprimento daquele desígnio. Esses objectivos impuseram-nos o estudo e entendimento das problemáticas respeitantes ao tema em apreço, assumindo relevância o carácter periférico regional e insular do museu, a sua inserção no contexto urbano de Ponta Delgada, os modelos museológicos prevaletentes, e a relação das colecções com o espaço arquitectónico. É nesse pressuposto que radica o estudo, quer do Museu

Carlos Machado, quer da sua sede objecto do presente trabalho, o antigo convento de Santo André, que empreendemos.

As fontes heurísticas a que recorremos foram diversificadas, assumindo especial relevância a consulta do Arquivo da Junta Geral do Distrito Autónomo de Ponta Delgada, entidade que tutelou o Museu Carlos Machado a partir da década de trinta do século passado. No que diz respeito às fontes primárias consultamos os seguintes Arquivos onde obtivemos a informação escrita e iconográfica que abaixo elencamos:

- *Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas.*

Plantas do convento que compunham o levantamento arquitectónico realizado em 1931;

- *Arquivo da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.*

Diversa correspondência trocada com a Junta Geral do Distrito Autónomo de Ponta Delgada;

- *Arquivo da Junta Geral do Distrito Autónomo de Ponta Delgada.*

(I) Auto de Arrematação da Empreitada de reconstrução do troço sul da cerca do convento de Santo André, datado de 1854.

(II) o Relatório de *Reparação da parte habitável do Convento de Santo André d'esta cidade*, datado de 1896, que continha a planta do convento com indicações sobre a função de diversos compartimentos.

(III) projecto de *Reconstrução dum pavilhão no antigo Convento de Santo André*, datado de 1935, e composto de Relatório, Plantas, Cortes e Alçado.

(IV) desenho de pormenor do *Arranjo dos passeios envolventes* do Museu, datado de 1939.

(V) *Projecto da restauração dos coros, torreões e outras dependências do convento de Santo André, de Ponta Delgada*, datado de 1945, e composto de Relatório, Plantas e Alçado.

(VI) *Projecto das alterações a efectuar no Museu Carlos Machado para instalação da Sala de Conferências*, datado de 1958, e composto apenas de alçados. Este projecto da autoria do arquitecto João Correia Rebelo não consta da obra *João Correia Rebelo – Um Arquitecto Moderno nos Açores*, publicada em 2002.

(VII) *Levantamento arquitectónico do pavilhão central do Observatório Meteorológico Afonso de Chaves*, sem data, e composto de plantas e alçado;

- *Arquivo Municipal de Ponta Delgada*.

Projecto de Arranjo dos passeios envolventes, datado de 1939, e composto de uma planta.

- *Arquivo do Museu Carlos Machado*.

(I) Diversa correspondência do século XX.

(II) Desenho a tinta-da-china de 1926 da autoria de Domingos Rebelo, representando o extremo sul do primitivo edifício conventual em estado de ruína.

(III) Pintura a óleo sem data da autoria de Maria dos Anjos Viveiros, representando o *Pátio do Feto*.

(IV) Diversa iconografia.

(V) Levantamento arquitectónico do Museu Carlos Machado, datado de 2006, composto de plantas, cortes e alçados.

No que concerne às fontes secundárias consultamos a diversa bibliografia referida em anexo, de entre a qual destacamos a obra de Carlos Guimarães *Arquitectura e Museus em Portugal – Entre Reinterpretação e Obra Nova*, que constitui o mais completo estudo desenvolvido em Portugal na área em apreço. Consultamos também as fontes legais, os periódicos locais bem como os diversos trabalhos ou estudos publicados que tiveram como tema o Museu Carlos Machado, e que abaixo se elencam:

(I) AAVV. 2005. *Roteiro dos Museus dos Açores*. Presidência do Governo Regional dos Açores – Direcção Regional da Cultura.

(II) Anglin, João Hickling. 1945. “O Museu Municipal de Carlos Machado”, *Insulana*, I. Ponta Delgada. Instituto Cultural de Ponta Delgada: 230-253.

(III) Ataíde, Luís Bernardo Leite de. 1944. *As Secções de Arte e Etnografia do Museu de Ponta Delgada (Dr. Carlos Machado)*. Ponta Delgada. Oficina de Artes Gráficas.

(IV) *Idem*. 1973. *Etnografia, Arte e Vida Antiga nos Açores*. Coimbra. Coimbra

Editora, L.da.

- (V) *Idem*. 1921. “Organização de Museus em Ponta Delgada”, *Revista Michaelense*. Ponta Delgada. 3: 1238-1259.
- (VI) Bensaúde, Alfredo. 1934. “Etnografia Açoreana: Um apelo aos açorianos patriotas”, *Ínsula*. 1. Ponta Delgada: 7- 8,25, 30, 32.
- (VII) Constância, João Paulo. 1994. “O Departamento de História Natural do Museu Carlos Machado”, *1º Encontro das Instituições Museológicas dos Açores*. Ponta Delgada. Museu Carlos Machado: 141-148.
- (VIII) Côrtes-Rodrigues, Armando. 1949. “A Etnografia e a sua aplicação no Distrito de Ponta Delgada”, *Insulana*. V: 303-330.
- (IX) Gouveia, Henrique Coutinho. 1992. “Projecto de um Museu Etnográfico Açoriano”, *Património e Museus Locais*. 1/2: 181-198.
- (X) Oliveira, António Manuel Silva de, Maria Margarida Teves de Oliveira. 1985. *Programa para o Recolhimento de Santa Bárbara*. Ponta Delgada.
- (XI) Oliveira, António Manuel Silva de. 1994. “O Museu Carlos Machado – Mudança na Continuidade”, *1º Encontro das Instituições Museológicas dos Açores*. Ponta Delgada. Museu Carlos Machado: 17-28.
- (XII) Oliveira, Maria Margarida Teves de. 1994. “O Serviço Educativo no Museu Carlos Machado – Áreas de Intervenção e Desenvolvimento”, *1º Encontro das Instituições Museológicas dos Açores*. Ponta Delgada. Museu Carlos Machado: 77-83.
- (XIII) Sousa, Nestor. 1982. “Museu de Região – Pólo Dinamizador de Acção Cultural”, *Actas do Colóquio APOM 77*. Lisboa: 93 - 96.

A prossecução do nosso propósito levou-nos a estruturar este trabalho em cinco capítulos. No primeiro capítulo abordamos aspectos de índole geral relacionados com o acto de *coleccionar*, bem como com as funções museológicas, nomeadamente com a de *exposição*, analisando, sumariamente, os conceitos e a evolução dos espaços arquitectónicos onde aqueles ocorreram desde tempos ancestrais.

No segundo capítulo analisa-se o percurso de cinquenta e oito anos da instituição em apreço, desde a sua génese, em 1876, até 1934, ano em que se processou a transferência para o antigo convento de Santo André. Nessa análise procura-se caracterizar a evolução do projecto museológico, cuja

génese denota uma vontade de afirmação identitária plasmada num regionalismo de feição evolucionista de horizontes mais alargados, que o sentimento regionalista de tipo republicano. Nesta análise são igualmente enfatizadas as questões relacionadas com as áreas expositivas, nomeadamente com a carência de espaço físico, e com a dispersão das colecções por dois edifícios, explicada quer pela relação institucional com o estabelecimento de ensino ao abrigo do qual nasceu o museu, quer pelo reconhecimento da sua relevância didáctica, aspecto que determinou a sua instalação num local público imbuído de memórias e objecto de expectativas culturais. No decurso da abordagem supramencionada é analisada a inserção urbana daqueles imóveis, bem como as características arquitectónicas do Pavilhão da Alameda Duque de Bragança, e registada a afirmação de preocupações relacionadas com o tema arquitectónico do *museu*.

No terceiro capítulo, procede-se à caracterização do antigo convento de Santo André, edifício sede do museu em estudo, procurando-se descortinar a lógica da sua implantação no contexto urbano quinhentista, bem como descodificar o carácter evolutivo da sua morfologia resultante de um processo de *continuidade estilística*. Esta abordagem permitirá aprofundar o grau de conhecimento do objecto arquitectónico, criando condições para uma intervenção valorizadora do seu testemunho histórico.

O capítulo quarto aborda um período que corresponde a uma profunda reorganização do projecto museológico, que é viabilizada pela transferência para o extinto convento de Santo André, e pela subordinação à tutela da *Junta Geral do Distrito Autónomo de Ponta Delgada*. A nova tutela implicará uma restrição de cunho conservador àquele projecto, a qual se apoia num processo de folclorização, desvirtuador do pendor regionalista que aquele evidenciara durante o anterior período da sua existência. É nesse contexto que é analisado o projecto do Estado Novo, quer no que respeita aos conceitos que informam a intervenção arquitectónica orientada por princípios de *integração estilística*, quer no que respeita à disposição das colecções no espaço arquitectónico. No resto do capítulo são analisadas as transformações introduzidas ao projecto durante os últimos quarenta anos, até à actualidade, em que a instituição foi objecto de diversas intervenções modernizadoras, que se constituem como respostas aos desafios colocados aos museus na segunda metade do século

XX. É neste período que se voltam a acentuar as graves carências de espaço físico que condicionam a afirmação de uma instituição museal contemporânea. Assim, este estudo incide essencialmente sobre as características arquitectónicas e museográficas das modificações implementadas.

Com o capítulo quinto propomo-nos refundar, em moldes contemporâneos, o projecto museológico. Esta proposta que se apoia, quer na readequação do programa científico, quer na readequação da sua museografia, não pode ser dissociada da intervenção arquitectónica, com a qual se visa conferir condições de funcionalidade à instituição, ajustando-a ao cumprimento da sua *missão*. Esta intervenção, que é informada pelo prévio conhecimento do imóvel, é explanada com recurso a texto e a peças desenhadas à escala 1:200, que consubstanciam a fase de Estudo Prévio.

Finalmente, são expostas as conclusões que emanam das diversas fases de estudo realizadas.

1. ARQUITECTURA E EXPOSIÇÃO: EVOLUÇÃO CRONOLÓGICA DE UMA RELAÇÃO.

1.1. Coleccionismo e espaço: Origens de uma prática.

O acto de coleccionar está, desde os primórdios da nossa civilização, intimamente associado ao conceito de *espaço*. É portanto facilmente entendível, que esta associação, acompanhando ela própria a evolução que o sentido daquele acto sofreu ao longo da sua existência multi-secular, tenha encontrado abrigo em soluções tão diversas, do ponto de vista arquitectónico.

De acordo com a psicanálise o coleccionismo será imanente, não só à nossa espécie¹, mas também a outras, consubstanciando-se numa genética da apropriação que assim fará recuar esta actividade à origem da criação. Segundo Alfonso Cosme “*exegetas bíblicos han señalado a Dios Creador como el primer coleccionista y han visto en el universo el gran contenedor de todas las colecciones. Considerado de esa forma, el universo seria el primero y más perfecto museo imaginable, del que todos los demás serían tan solo imperfectas emulaciones*”². Ontem como hoje coleccionar tem sido uma forma de atingir a permanência, procurando sublimar a angústia da existência cuja precariedade se reconhece.

¹ A psiquiatria contemporânea referencia dois tipos de comportamentos, relacionados com o acto de coleccionar, aos distúrbios comportamentais obsessivo-compulsivos. Um primeiro que designa por *coleccionismo*, e que corresponde a um acumular compulsivo de objectos sem critério, em que a quantidade constitui o principal móbil da acumulação. E um segundo, que designa por *coleccionomania*, que corresponde ao coleccionador caracterizado por uma personalidade obsessiva, que se expressa numa rigidez afectiva e na valorização do perfeccionismo, patente no estabelecimento de regras, ordens e preocupação pelos detalhes. Embora não se possam generalizar as questões supramencionadas a todos os coleccionadores, o acto de coleccionar, em geral, parece poder relacionar-se com a necessidade de “*protecção contra a angústia e contra o ambiente, tal como a criança que no momento de adormecer constrói um verdadeiro fortim com os seus objectos (bonecos, urso de pelúcia, etc.) para se proteger*”. Casqueira, 2001: 104. Importa realçar que a pulsão colecionista não se esgota na perspectiva supramencionada denotando-se diversas razões de ordem psicológica que fundamentam o acto tais como a motivação científica, a vontade de se estabelecer relação com o passado, preocupações estéticas, ou até mesmo o entendimento da colecção como um investimento.

² Cosme, 2007:19-20. O mesmo autor refere o entendimento, defendido por diversos escritores, da Arca de Noé como a primeira construção destinada à função museal. Cf. Cosme, 2007: 17.

Durante o Paleolítico o Homem já reunia conchas e ossos de animais, que serviriam de adorno ao vestuário, e constituíam os primeiros tesouros³. No Egito dos Faraós o enterramento era a actividade privilegiada de uma forma de coleccionismo, o entesouramento, que originava depósitos de objectos preciosos configurando verdadeiros *museus funerários*⁴.

Segundo Andrés Ovejero⁵, os precedentes dos museus encontram-se no Próximo Oriente, onde em 1174 A.C. os elanitas, depois de terem saqueado a Babilónia, reuniram os troféus de guerra e expuseram-nos no templo de Inxuxinak. É este carácter ostentatório, destinado à contemplação popular, que justifica a relação estabelecida por Luís Alonso Fernández, entre estes espaços de exposição dos troféus⁶, e os museus de que aqueles seriam possíveis antepassados.

Assim, é no abrangente fenómeno do coleccionismo, que indicia a transcendência da hipotética génese europeia, que radica o *museu*, e reside a explicação para o sucesso dessa instituição que materializa a antiguidade dos povos e dos países. A universalidade do fenómeno do coleccionismo justifica-se assim com o facto do passado constituir a maior fonte de informação sobre a história colectiva, porque *“todo lo que conocemos verdaderamente del pasado es aquella parte que há sobrevivido bajo la forma de objetos materiales”*⁷.

Contudo, se os potenciais contributos históricos evidenciam uma proveniência que não se limita ao espaço europeu, não há dúvidas quanto à origem etimológica do termo “museu” que aparece claramente referenciado ao *Mouseion*⁸ grego do período helenístico⁹.

³ Atente-se à investigação histórica empreendida por Germain Bazin e publicada em: Bazin, Germain. 1968. «*La Muséologie*» in *Encyclopaedia Universalis*. Paris: 447. Cf. Fernández, 2001: 43.

⁴ A expressão primeiramente empregue por Bazin é referida por Luís Alonso Fernández. Cf. Fernández, 2001: 45.

⁵ Ovejero, Andrés. 1934. *Concepto actual del Museo Artístico*. Discurso de ingreso na Academia de Belas Artes de S. Fernando de Madrid. Cf. Fernández, 2001. 45.

⁶ O autor refere outros espaços similares de exposição de troféus bélicos, como a grande porta ocidental da cidade de Assur, e o palácio de Nabucodonosor, que indiciam uma prática corrente, e não um caso excepcional. Cf. Fernández, 2001: 45.

⁷ Fernández, 2001: 46.

⁸ O actual termo “museu” provém do latim *museum* e este por sua vez do grego *mouseion*, que designava *lugar de contemplação* ou *casa das Musas*, em Atenas. Cf. Fernández, 2001: 28, e Pomian, 1984: 56.

O carácter dualista do *Mouseion*, consubstanciado no seu reconhecimento enquanto local de conservação dos objectos imbuídos de valor simbólico e documental, reflecte-se na coexistência paradoxal dos conceitos de *Thesaurus* e de *Forum*. O primeiro conceito relacionado com o hábito de acumulação e exposição das oferendas nos templos, que lhes conferia um carácter *sacrum* na medida em que subtrai-las, deslocá-las ou mesmo tocá-las constituía sacrilégio¹⁰. E o segundo conceito associado à discussão filosófica, que assume um cunho didáctico. Essa dualidade¹¹ já está presente no *Mouseion* de Alexandria¹², que Estrabão, no século I A.C. descreve como uma área do palácio real, dotada de passeio público, de uma êxedra, e de uma sala de estudos¹³. Assim, aquelas duas noções surgem-nos associadas, respectivamente, à *praça*, local onde ocorre uma reflexão em contexto público¹⁴, logo, susceptível de produzir e partilhar conhecimento e, por outro lado, ao *templo*, espaço privado e sacralizado, onde se formalizam as oferendas aos deuses.

É, portanto com o *Mouseion* grego do período helenístico que o acto de coleccionar parece sublimar claramente o cunho primário da sua origem remota, evidenciando uma maior preocupação didáctica.

A cultura greco-romana, nascida da conquista e progressiva integração do mundo helénico na Roma Imperial, e da subsequente adopção desta, de parte substancial dos valores daquele, permitirá aquela coexistência durante toda a Antiguidade. Essa interpenetração dos dois conceitos persistirá apoiada quer no sistema de ensino antigo, de carácter público, quer no cunho religioso

⁹ Período de cerca de dois séculos que corresponde ao domínio macedónico, e decorre entre o reinado de Alexandre Magno, iniciado em 336 A.C., e a conquista da Grécia pelos Romanos, em 146 A.C.

¹⁰ O objecto oferecido aos deuses, e recebido por estes segundo os ritos, participava da majestade e inviolabilidade daqueles. Assim, este objecto que perdia a sua função e uso primaciais ascendia à categoria de um semióforo, e passava a representar o oculto. Cf. Pomian, 1984: 56.

¹¹ Conferido pela sua afirmação como o lugar das nove Musas filhas de Zeus, logo da criação artística, mas também de Mnemosine e, portanto, também o lugar da memória, Cf. Guimarães, 2004: 23.

¹² Pomian considera-o o mais famoso, precisamente por causa da sua biblioteca e da sua semelhança aos nossos museus. Cf. Pomian, 1984: 56.

¹³ Cf. Fernández, 2001: 28.

¹⁴ De que o *Forum* romano constitui bom exemplo. Efectivamente, Roma empregou o termo *museum* para identificar os espaços que, incluindo embora os santuários consagrados às musas, se centravam sobretudo nas escolas filosóficas e nos centros de investigação e ensino, segundo a concepção do «museu científico» ptolomaico. Cf. Fernández, 2001: 49.

dos primeiros espaços de colecção, que *réunissaient des trésors déposés dans les temples en signe de reconnaissance ou de vénération envers les dieux*¹⁵.

A cristianização do Império, decretada no século IV da nossa era¹⁶ por Constantino, criando condições para a osmose entre as culturas greco-romana e judaico-cristã¹⁷, manteve este relativo equilíbrio até ao século V.

A partir da queda do Império no Ocidente, o fim do sistema de ensino público provoca uma importante retracção quantitativa na instrução elementar. Efectivamente, *“quando toda a rede pedagógica se desfaz, só as famílias poderosas e abastadas podem continuar a dar à sua descendência uma educação tradicional, recorrendo quer a preceptores privados, quer muito simplesmente aos membros instruídos das suas próprias famílias”*¹⁸.

A redução do número de letrados, bem como a preservação por parte das monarquias bárbaras dos modelos administrativos imperiais, crescentemente apoiados na estrutura eclesiástica, a par com a insegurança social que se faz sentir naquela época, determinarão a prevalência do conceito de *Thesaurus*. Será portanto este conceito que enformará, durante a Idade Média, o modelo de coleccionismo.

Efectivamente, existe uma relação clara entre o *Thesaurus* grego, a pequena capela votiva construída junto do santuário e destinada a receber as oferendas, e as ermidas e santuários cristãos, também eles receptores de oferendas que, adaptaram o coleccionismo da Antiguidade, à constituição dos tesouros sacros¹⁹.

Assim, residirá na prevalência dessa origem sacra dos espaços de colecção o *“entendimento dos espaços museológicos como igualmente sagrados, restritos, sem pretensão de reflexão pública ou produção de conhecimento”*.²⁰

Reforçando esta ideia o coleccionismo privado que caracteriza a Idade Média surge sobretudo associado à sobrevivência, constitui suporte material numa época conturbada, não residindo na função estética ou na sua exposição

¹⁵ Deloche, Bernard. *Contradictions et Logique du Musée*. 1989: 32, Cf. Guimarães, 2004 :24.

¹⁶ Através do Édito de Milão datado de 313 A.D. Cf. Fernández, 2001: 49.

¹⁷ Evidente na obra paradigmática de São Agostinho de Hipona.

¹⁸ Banniard, 1980: 131.

¹⁹ Cf. Fernández, 2001: 50. Confirmando este raciocínio Fernández refere que, desde o século VI, os espaços destinados a servir de receptáculo às colecções foram a ábside, e a partir do século IX, uma câmara situada sobre o santuário, que se designou por *câmara do tesouro*.

²⁰ Guimarães, 2004: 24.

pública o seu objectivo primordial. Contudo, não se pode justificar apenas com o objectivo do entesouramento, a constituição das colecções reais e dos senhores feudais, cujo incremento é notório durante a *baixa idade média*. De facto, o carácter ostentatório de que se revestiam as entradas triunfais dos monarcas nas cidades aponta para uma clara distinção entre «jóias» e «poupanças»²¹.

Não obstante, o entendimento sacro da colecção só será claramente contestado no Renascimento, quando o despertar do interesse pelos ideais clássicos, e a consequente reposição do Homem no cerne do pensamento ocidental²², conferem ao coleccionismo preocupações eminentemente culturais.

²¹ Cf. Pomian, 1984: 61.

²² Este reposicionamento não implicava a desvalorização de Deus porque o Homem era, à época, considerado a mais perfeita obra da criação, porque gerado à semelhança do Criador.

1.2. O Renascimento e os espaços expositivos precursores do Museu.

As colecções do Renascimento constituem-se com base no interesse pelas raízes históricas, raízes que as produções da Antiguidade Clássica, valorizadas como peças arquetípicas, permitem reinterpretar²³.

O culto pela colecção medieval, entendido como o culto pelo *tesouro* enquanto entidade simbólica e unitária, é definitivamente substituído pelo culto pelo objecto individual, percebido como obra de arte singular.

Esta alteração estatutária que está na origem do conceito de património artístico, será responsável pela descontextualização das obras de arte, quer religiosas, quer profanas, forçadas daí em diante à convivência mútua. “*E é esta ideia de património artístico que contém em si algumas das essências do Museu: a diversidade, a representação sacralizada do mundo, a construção laica de uma visão do Homem*”²⁴.

A descontextualização e subsequente recontextualização de obras de arte e, sobretudo, de elementos arquitectónicos, provenientes de ruínas do período clássico, não era um fenómeno novo. Efectivamente, os Romanos valorizavam a arquitectura grega dos períodos clássico e helenístico, ao ponto de utilizarem fragmentos desses edifícios nas suas construções²⁵.

Contudo, no Ocidente cristão, é durante o Renascimento que o interesse pelas obras de arte do passado assume uma dimensão até então inusitada, generalizando uma prática delapidatória das ruínas das civilizações clássicas.

A escultura, cujas características matéricas lhe garantem maior longevidade, corporificava, melhor que qualquer outra arte, o ideal estético da Antiguidade Clássica, e nesse sentido, a *loggia* – espaço exterior capaz de abrigar aquelas peças – foi durante algum tempo o local de eleição para expor a colecção.

A *Loggia dei Lanzi* [1], inicialmente concebida para abrigar os lanceiros, e erguida junto do palácio Vecchio, em Florença, constitui um dos mais

²³ Esta reinterpretação fora preparada no Pré-Renascimento italiano por autores como Boccaccio e Dante Alighieri, que ao unificarem a língua italiana padrão, estabeleceram uma norma linguística, que contribuiu para a exegese dos textos clássicos.

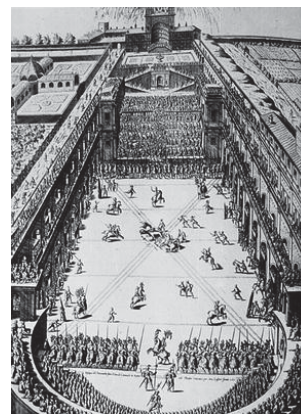
²⁴ Guimarães, 2004: 26.

²⁵ Cf. Fernández, 2001: 48-49. Os conquistadores árabes repetiram esse gesto “abastecendo-se” nas ruínas romanas. A impressionante mesquita de Sidi Oqba Kairouan, na Tunísia, é um exemplo paradigmático dessa prática.

conhecidos exemplos desse tipo de espaço expositivo, eminentemente democrático, no caso vertente, na medida em que o usufruto das obras pelo transeunte é livre e imediato.



[1] Loggia dei Lanzi



[2] Cortile del Belvedere

O mesmo conceito de espaço aberto enforma o *Cortile Del Belvedere* [2] projectado por Bramante para o Vaticano (na sequência da encomenda do Papa Júlio II) embora nesta solução as *loggias*²⁶ estejam disseminadas nas paredes que limitam o *Cortile*, individualizando as obras de arte.

Ambas estas soluções, que configuram espaços de exposição abertos ao público, parecem-nos destinadas, primeiramente, a impressionar o visitante, e só depois a ilustrá-lo.

Repare-se que no 1º caso a *Loggia* assume-se como a antecâmara da Galeria dos Uffizi, é, pois, um espaço que “levanta o véu” sobre aquilo que poderá ser observado; no 2º é na revelação ao visitante da magnificência papal que parece radicar a sua lógica primacial. Contudo, ambas partilham com o público, de forma generosa, o melhor daquilo que contêm, e nesse sentido as duas soluções poderiam conciliar os conceitos de *forum* e de *thesaurus*.

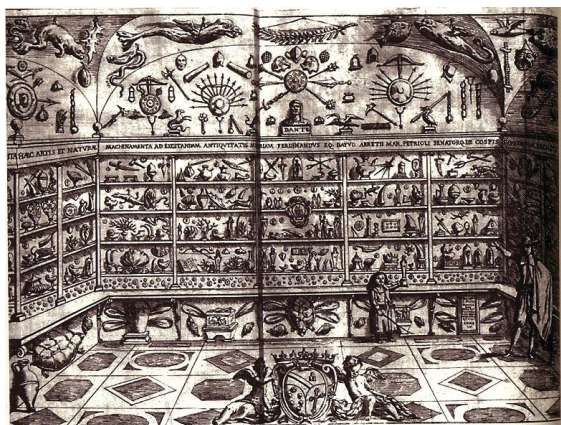
Não obstante, quer a crescente diversidade matérica das colecções²⁷, quer o entendimento, ainda prevalecente na época, da colecção como um bem privado, e aberto a um público restrito, coadunava-se melhor com espaços

²⁶ A leitura dos nichos, destinados a receber as estátuas, como *loggias*, é sugerida por Carlos Guimarães. Cf. Guimarães, 2004: 50.

²⁷ A partir do século XV surge uma nova categoria de semióforos constituída por pinturas e outras obras modernas, cujo estatuto lhes advém da sua vinculação à natureza como fonte de beleza, a única fonte capaz de conferir à obra humana características de durabilidade. Esse axioma radica na sobrevivência das produções da Antiguidade aos estragos do tempo. Cf. Pomian, 1984: 77.

fechados, como os *gabinetes de curiosidades* ou a *galeria*, o espaço expositivo que melhor representa a solução encontrada para albergar as colecções artísticas do Renascimento.

Os *gabinetes de curiosidades* ou *Câmaras de Maravilhas* são dos mais característicos espaços expositivos do tardo-renascimento, constituídos nos palácios reais, e nas Universidades, mas também por aristocratas eruditos e burgueses. Estes pequenos espaços de colecção, que as câmaras dos tesouros sacros e as primeiras colecções privadas prefiguram²⁸, ilustram o desejo de conter a totalidade do saber num único compartimento. Neles “*la nature s’y mêlait à l’art, ou plutôt se transformait en art, et l’art en nature, dans une commune capacité à stupéfier, à faire surgir la merveille*”²⁹. [3].



[3] Gabinete Cospiano – Bolonha, 1677.



[4] Gabinete do arquiduque Alberto de Habsburgo.

No gabinete a desordem do mundo exterior é subordinada a uma nova hierarquia, a uma simetria que rege a multiplicidade de nichos, quadros, caixas, gavetas, estojos, configurando “*«un théâtre très étendu, renfermant les matériaux propres et les reproductions exactes de la totalité de l’univers»: tel est le musée idéal des années 1560*” concebido por um dos primeiros teóricos de colecções, Samuel Quiccheberg, “*pour se «procurer rapidement, facilement et sans danger une vraie et singulière connaissance du monde ainsi qu’une sagesse admirable»*”³⁰.

²⁸ Prefiguração patente na sua dimensão, o seu comprimento raramente excede os 6.5m, mas também na sugestão do esconderijo, que a localização discreta e retirada no programa espacial do palácio afirma, e ainda na abertura limitada aos visitantes seleccionados. Cf. Mauriès, 2002: 52.

²⁹ Mauriès, 2002: contracapa.

³⁰ Quiccheberg, Samuel. 1565. *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi*. Cf. Mauriès, 2002: 12-23.

A simetria tem nesses espaços um papel fundamental, não só porque os enforma, mas também porque promove a disposição por analogia, através da qual se descobrem os paralelismos secretos existentes entre coisas aparentemente distantes, e se compreendem e identificam os elos escondidos ao olhar profano. São esses elos que celebram o sincretismo entre os tesouros da arte e as maravilhas da natureza, entre *artificialia* e *naturalia*, que afirmam o princípio supremo da unidade universal³¹.

*“A aspiração à síntese (perseguida desde a Antiguidade), entre Arte e Natureza, conduz estes gabinetes de curiosidades (a wunderkammer alemã, ou a camera di meraviglie e o studiolo italianos) ao entesouramento extravagante de objectos raros e monstruosos. A cultura da curiosidade neles revia as anomalias da Natureza, explorando um efeito visual que exaltava o prodígio da Criação”*³².

A sua difusão à escala continental, processada ao longo dos séculos XVI e XVII, assumirá uma crescente coerência em meados daquela última centúria, atenuando as diferenças entre norte e sul que Schlosser identifica na sua obra. A norte os gabinetes são considerados locais de revelação de um génio local, relacionado com as tradições maravilhosas e medievais, enquanto a sul procuram estruturar uma imagem coerente do mundo que prenuncia a época moderna, e é influenciada pela Antiguidade³³.

Essa dicotomia norte-sul também é referida por Francisca Hernández, numa óptica centrada na dimensão dos espaços. Segundo aquela autora os gabinetes, *a su vez, se utilizaron como pequeñas galerías donde se exponían pinturas y objectos diversos, especialmente en los países del Norte de Europa cuyos palacios eran de tamaño más modesto que los franceses e italianos. En ellos son frecuentes los quadros que representan gabinetes de pinturas*³⁴ [4].

A mesma autora afiança que, nos séculos XVI e XVII as expressões *galeria* e *gabinete* surgirão, em regra, associadas à exposição de obras de arte no primeiro caso, e à de pequenos objectos e espécimes naturais, no segundo caso.

³¹ Mauriès, 2002: 35.

³² Brigola, 2000: 61.

³³ Schlosser, Julius Von. 1908. *Die Kunst-und Wunderkammern der Spätrenaissance*. Leipzig. Cf. Mauriès, 2002: 24.

³⁴ Hernández, 2001: 165.

Contudo, esses espaços não possuíam ainda autonomia programática, uma vez que configuravam soluções integradas no programa do palácio ou do edifício do proprietário. Essa inserção, que reflectia o prestígio de que a posse das colecções estava imbuída, condicionava a sua morfologia que, no caso da *galeria*, assumia, em regra, grandes dimensões e se estruturava a partir de plantas rectangulares, que assim enfatizavam um percurso de visita.

Mesmo a galeria dos *Uffizi*,³⁵ [5] que constitui um marco na medida em que representa o primeiro edifício construído de raiz para albergar uma colecção³⁶, não abdica desse estatuto representativo do poder, antes encontrando a sua lógica na conjugação das suas múltiplas valências.



[5] galeria dos Uffizi, Florença

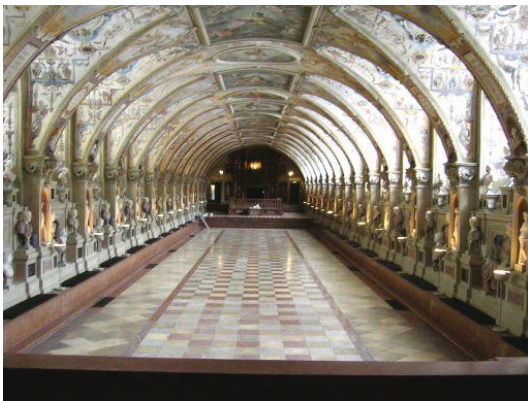
Efectivamente, embora a galeria albergue a colecção, o *Corridoio Vasariano* estabelece simultaneamente a ligação, ao abrigo do olhar público, entre a mesma e as duas margens do Arno. Margens onde pontificam respectivamente o *Palazzo Vecchio*, sede da administração, e o *Palazzo Pitti*, residência do encomendador Cosme de Médicis.

A sua excepcionalidade apoia-se na complexidade do programa, e na dimensão urbana da intervenção, que se expressa na planta em forma de U, com a sua base a abrir-se para o rio Arno, e os seus braços a definirem o espaço canal que relaciona a praça e o rio.

³⁵ Projecto de Giorgio Vasari.

³⁶ É com o paradigma dos Medici que se entra na era do coleccionismo, o entesouramento medieval perde para a fruição estética, é atribuída importância à autoria, os objectos passam a estar incluídos em colecções coerentes.

As galerias palacianas do *Antiquarium*³⁷ [6] e de Sabbioneta³⁸ [7] que divergem na definição dos seus espaços arquitectónicos enformados por diferentes soluções de tecto, apresentam, contudo, similitude, quer na planta de desenho rectangular, quer na unidade espacial que patenteiam, quer ainda no recurso à luz natural. Este aspecto em particular contribui para marcar o ritmo do percurso, condicionando a colocação das peças, mas também, distribuindo de forma desigual a iluminação, prefigurando um dos mais importantes problemas que se colocarão ao programa dos museus³⁹.



[6] *Antiquarium* de Munique.



[7] galeria de Sabbioneta

O gabinete e a galeria evidenciam duas formas diversas de colecção. No primeiro a ênfase não é colocada na observação dos objectos, mas antes no seu estudo, a segunda assume uma maior visibilidade que se manifesta na dimensão e na localização no programa espacial do palácio, onde por vezes ocupam alas inteiras, visibilidade que se repercute no carácter ostentatório dos objectos que abriga. Contudo, ambas as soluções espaciais configuram espaços expositivos incompatíveis com o espírito do século das Luzes.

³⁷ Construída em Munique, entre 1569-1571, no palácio de Alberto V da Baviera, segundo projecto de Jacopo Strada. cf. Guimarães, 2004: 52.

³⁸ Erguida, entre 1583-1590, por encomenda do duque soberano de Sabbioneta, Vespasiano Gonzaga, segundo projecto de Vincenzo Scamozzi.

³⁹ A este propósito Dalila Gomes refere que “As limitações da galeria enquanto espaço expositivo, são já visíveis nas respostas do final do século XVI, com o alargamento espacial para permitir o afastamento necessário à visualização e com a marcação de ritmos para evitar a sensação de cansaço, eventualmente gerada pela longa perspectiva. Gomes, 2004: 18.

Efectivamente, o gabinete cuja razão de ser radicava na ideia da analogia, imbuída de mistério e magia, entre o Homem e a natureza, perde o sentido quando deixa de poder reflectir a diversidade da criação, que o reservatório inesgotável do Novo Mundo alimenta, acentuando a necessidade de classificação e a especialização que se reflectirão na formação dos museus de Arte e de História Natural, com o contributo de objectos *artificialia* e *naturalia*⁴⁰.

Quanto às galerias palacianas é o próprio conceito espacial que as enforma – concebidas como espaços unitários em que as obras se inserem naturalmente configurando um todo coerente – que, com os pressupostos do Iluminismo, se mostrará incapaz de resistir à crescente diversidade das colecções, e à sua progressiva abertura a um público mais alargado.

⁴⁰ A este propósito Adelaide Duarte refere que o “*espírito enciclopedista, classificador e taxonómico, veio provocar uma “arrumação” nos gabinetes de curiosidade, onde imperava uma verdadeira acumulação representativa do conhecimento humano*”. Duarte, 2007: 48.

1.3. O Museu do Iluminismo: Generalizar a ilustração.

A crescente constituição de colecções, por parte da realeza e da aristocracia erudita, “y el interés que muestra el público por visitarlas, hace que algunas de ellas permitan su acceso a todas aquellas personas que lo soliciten”⁴¹, evidenciando a evolução que entretanto se registara ao nível do conceito de património privado.

Efectivamente o património, até então entendido como “coisa” privada, estendeu-se gradualmente a um universo bem mais vasto, justificando a sua classificação como um *conceito nómada*⁴².

Aquela evolução assentou os seus fundamentos no princípio de que, pelo menos moralmente, o património privado era pertença de toda uma comunidade, raciocínio indissociável do seu reconhecimento, enquanto objecto de transmissão do conhecimento.

É pois, apoiado no pressuposto de generalizar a ilustração e a formação, que surge o Museu do Iluminismo, instituição à qual compete a conservação material das obras expostas, reconhecidas como objectos referenciais para o cumprimento daquele objectivo cultural.

O reconhecimento do crescente interesse de que as colecções se vão revestindo para um público mais alargado, é evidente na abertura, em 1683, do *Ashmolean Museum*⁴³.

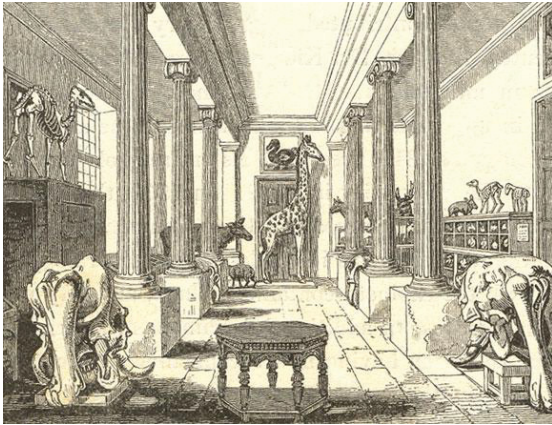
Efectivamente, aquela iniciativa pode mesmo considerar-se um prenúncio, na medida em que a intenção de associar o museu ao ensino universitário evidencia o seu carácter proto-iluminista, orientado para a ilustração e formação.

Contudo, a sua concepção espacial, patente na sala de planta rectangular estruturada em três naves suportadas por colunatas e pejada de objectos [8], não reflecte ainda as condicionantes programáticas que a afirmação do tema imporá ao espaço arquitectónico.

⁴¹ Hernández, 2001: 167.

⁴² A expressão conceito nómada é empregue em *D'Une science à l'autre. Des concepts nomades*, sob a direcção de I. Stengers, Paris, Le Seuil, 1987. Cf. Choay, 2000:11.

⁴³ O seu carácter pioneiro é referido por Brigola que acentua o abandono do “carácter privado, de acesso reservado às elites (...) alargando “o conceito de posse a um proprietário colectivo e institucional”. Brigola, 2000: 68.



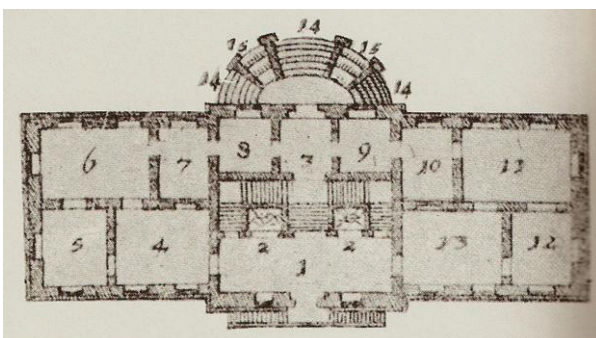
[8] Sala do Ashmolean Museum.

De facto, a transferência das coleções, de uma esfera privada, para uma esfera pública, implicou bastante mais do que a alteração da sua mera condição social.

Desde logo porque a capacidade de acolhimento do espaço do museu, até então limitada às peças, teve de ser ajustada a um público crescente. Ora esta condicionante reflectiu-se na necessidade de ensaiar tipologias capazes de consagrar requisitos de carácter topológico, como a delineação de percursos susceptíveis de permitir a movimentação no espaço, sem a qual não era possível usufruir das obras expostas.

É no século XVIII que surge a primeira proposta arquitectónica para o *museu Ideal*, antecipando o grau de especialidade que a *Museografia* implicaria para o tema arquitectónico do Museu.

Aparentemente a proposta de Sturm [9], concretizada em 1704, não parece trazer grandes novidades do ponto de vista arquitectónico, ao programa palaciano: planta rectangular, que estrutura o espaço segundo a forma clássica de dois eixos perpendiculares, organização central dos espaços de acolhimento e acessos verticais, e disposição inter-comunicante das salas, a evidenciar a organização espacial do palácio barroco.



[9] Planta do piso térreo da proposta de Sturm.

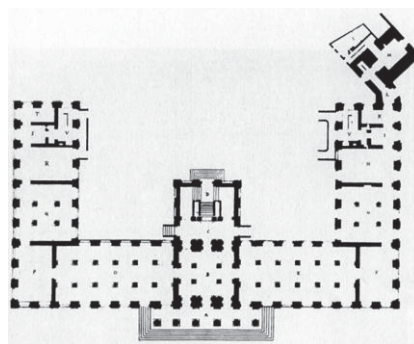
Contudo, é na organização das diversas áreas do museu que a proposta revela o seu carácter inovador, ao reservar o piso térreo para as artes decorativas e história natural, e o elevado para a pintura, desenho e escultura, firmando um modelo organizacional que influenciaria posteriores infra-estruturas museológicas.

Este zonamento dos espaços não evidencia, ainda, especial preocupação com a adequada iluminação natural das diferentes secções, como se pode observar pela uniformidade da solução encontrada para a fenestração. Mas, na individualização das salas de exposição, investe claramente numa nova tipologia para o espaço expositivo, mais capaz de responder à crescente especialização das colecções, condição a que as *galerias*, enquanto espaços unitários, já não conseguiam dar resposta eficaz.

A ligação umbilical do museu ao tema do palácio, que, como já referimos, se inicia com a inserção da galeria numa das suas alas, assume um curioso aspecto “autofágico” nesta fase de transição.

A este respeito é paradigmático o projecto do *Museum Fridericianum*, construído em Kassel em 1769, sob projecto de Simon Louis du Ry, por encomenda do Landgrave Frederico II.

O seu carácter de transição é afirmado pela fachada de recepção, hierarquizada pelo pórtico encimado por frontão de influência neoclássica, elemento que é ladeado por dois corpos simétricos cadenciados por pilastras rematadas por cornija e pináculos de desenho barroco [10].



[10-11] Museu *Fridericianum*. Vista e Planta.

Esse carácter transitório também se afirma, quer no programa misto que preconiza um estúdio e biblioteca para o encomendador, quer no cunho heterogéneo das colecções, história natural, moedas, relógios, instrumentos matemáticos, armas, pintura e escultura, que reflecte ainda a tradição dos gabinetes de curiosidades do Tardo-Renascimento.

Do ponto de vista da organização espacial também não se vislumbram novidades, planta em U, com a base a receber o acesso principal e a sala destinada à escultura antiga, os braços as outras colecções, e sequência de salas rectangulares iluminadas de forma tradicional [11].

As suas características mais inovadoras residem no carácter subversivo do programa que, apoiando-se embora no modelo palaciano, reserva a maior área do edifício às exposições, em detrimento daquela destinada ao uso privado do proprietário, bem como no contributo para a definição do espaço urbano prestado pelo edifício do museu.

É precisamente este último aspecto que confirma o recém-adquirido estatuto prestigiado da instituição museal. De facto, é o museu, e não o palácio do encomendador, implantado a norte, nem a igreja de Santa Isabel, a sul, que se limitam a rematar a frente nascente da praça, que ocupa a posição de destaque na *Friedrichs platz* [12], espaço público que se subordina ao novo templo do saber.



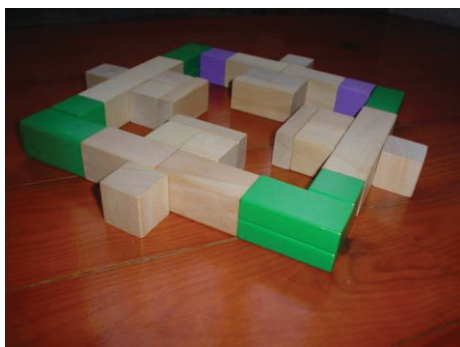
[12] Planta do conjunto.

Curiosamente, dois contributos essenciais para a conceptualização arquitectónica do museu serão consagrados numa proposta não materializada, e de que não se conhece desenho, apresentada pelo conde Francesco Algarotti para a organização espacial do Museu de Dresden, de 1742.

Aí se postula “*un edificio cuadrado con un gran pátio y en cada lado una logia corintia y una sala en cada uno de estos lados. Estas ocho galerias desembocaban en cuatro salones en ángulo, alumbradas cada una por una pequeña cúpula. Otra cúpula mayor está en el centro de cada lado iluminando la sala principal detrás de la galeria correspondiente*”.⁴⁴

⁴⁴ A descrição é referida em *Historia de las Tipologias Arquitectónicas*, N. Pevsner, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980: 134. Cf. Guimarães, 2004:54.

A maquete de volumes [13], que nos permite reconstituir a proposta com base naquela descrição, revela-nos um edifício estruturado segundo uma dupla simetria, afirmada pelos eixos onde se dispõem as entradas.



[13] Reconstituição da proposta de Algarotti.

Paralelamente, procuram-se estabelecer troços de percursos lineares, que culminam em rotundas iluminadas zenitalmente, áreas que estabelecem a transição para o próximo troço.

Assim, a morfologia do edifício é determinada pela galeria, entendida como módulo, cuja manipulação permite a articulação das diferentes áreas expositivas reconhecendo, contudo, a especificidade de cada uma delas, qualidade que se revela essencial para o acolhimento das diferentes colecções.

O outro aspecto que nos merece referência nesta proposta é a importância atribuída à luz natural, evidente na intenção de proporcionar por via zenital⁴⁵, ajustando-a à dimensão das áreas a iluminar.

Vários aspectos inovadores sugeridos por Algarotti serão consagrados no *Museo Pio Clementino* constituído no Vaticano (1769-1771)⁴⁶, um museu restrito a visitantes ilustres, que ao integrar a estratégia de afirmação de prestígio da corte papal, reafirma o reconhecimento incontornável da instituição museal, na prestação de um contributo cultural.

Esses aspectos denotam-se logo a montante do projecto, com a importância atribuída ao programa que sugere a organização sequencial dos espaços, conferindo-lhes contudo características espaciais próprias, de forma a adequá-los às diversas temáticas expositivas.

⁴⁵ A preferência pela iluminação natural de entrada zenital prende-se com a uniformidade lumínica que caracteriza aquela opção.

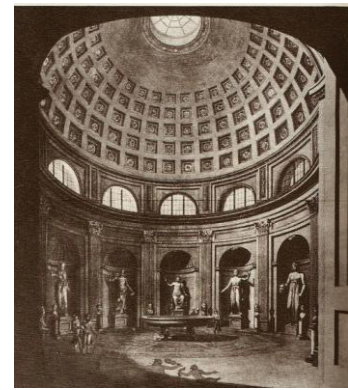
⁴⁶ Marani, 2006: 111.

A maleabilidade do módulo-galeria estabelece um fio condutor que materializa o percurso. Este por sua vez é animado, pelo recurso aos grandes vãos colocados no extremo do módulo, pelo arco e pela coluna, elementos que estabelecem uma gramática compositiva que lhe confere uma coerência espacial, reforçada pela contextualização formal dos elementos de suporte das peças⁴⁷ [14].

É também em Algarotti que se inspira a *sala della rotonda* [15], acentuando, pela sua volumetria e fenestração específica, a sua ascendência hierárquica no circuito de visita.



[14] Museo Pio Clementino - Galeria da Escultura.



[15] Sala della rotonda .

Estes exercícios de composição são reveladores da importância que o tema museu foi assumindo na centúria de setecentos, e que culminaria no estabelecimento do *Prix de Rome*⁴⁸, criando um enquadramento propício ao desenvolvimento conceptual de modelos para o museu⁴⁹.

⁴⁷ Cf. Guimarães, 2004: 62.

⁴⁸ Grande prémio destinado a bolseiros franceses em Roma, atribuído em 1779 a Guy de Guisors com uma proposta que prenunciaria a síntese mais tarde conseguida por Durand. Cf. Guimarães, 2004: 55.

⁴⁹ É nesse contexto de valorização do tema que Boullée concretiza (1783) a sua proposta de museu que, de forma abstracta, procura representar o Universo do Conhecimento, apoiando-se no estabelecimento de uma ordem formal, sem contudo evidenciar preocupações de índole programática.

1.4. A afirmação de um tema arquitectónico: O Museu.

A gradual abertura das colecções, que se processou durante o século XVIII, prenuncia a afirmação da igualdade que a Revolução Francesa imporá, e para a qual era inaceitável que o acesso a objectos que simbolizavam o saber pudesse ser condicionado por alguns poucos em detrimento de muitos.

É com base nesse pressuposto do *museu do Iluminismo* que se justificará o saque efectuado contra os bens da Coroa⁵⁰ da Nobreza e da Igreja, numa primeira fase, e de forma bem menos altruísta, porque associado ao *direito do vencedor*, contra os países ocupados pelos exércitos napoleónicos, numa segunda fase.

O armazenamento do espólio resultante desta rapina subverteu profundamente a premissa em que se fundava o museu do Iluminismo, descontextualizou as obras, destruiu a coerência narrativa da exposição, e acentuou o carácter lacunar do discurso.

Esta perspectiva romântica do Museu, que tipifica o século XIX, recebeu um inestimável contributo do efémero *Musée des Monuments Français*, constituído no convento “*des Petits Augustins*” para receber as obras de arte confiscadas nos edifícios religiosos.

Essa importância advém-lhe de configurar um *arquétipo onde a leitura da obra de arte remete para a História enquanto campo que legitima a Nação, explica as raízes, utilizando a emoção estética como meio mobilizador das consciências. Aqui, espaço e peça exposta não têm uma relação neutral, antes se jogam no aproveitamento mútuo das suas figuras para a definição de uma imagem visual provocadora e emotiva*⁵¹.

É essa imagem que se estrutura a partir do carácter *universal* da colecção, incorporada por objectos descontextualizados⁵² e forçados a uma coabitação, que já não se restringe à Antiguidade Clássica, mas a um arco

⁵⁰ A nacionalização e a abertura ao público da colecção Real, alojada no palácio do Louvre, constituem um marco incontornável para a afirmação de um museu aberto a todos, e já não apenas àqueles, ainda poucos, eleitos a quem os ideais iluministas haviam franqueado as portas da instituição museal.

⁵¹ Guimarães, 2004: 30-31.

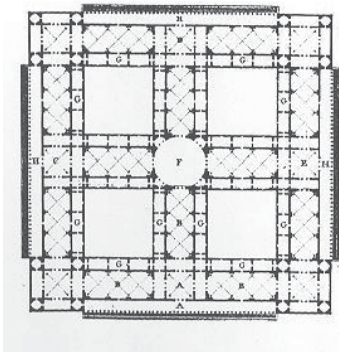
⁵² Porque forçados à convivência com um edifício para o qual não foram concebidos.

temporal bem mais vasto⁵³, que imporá um novo entendimento do programa museológico.

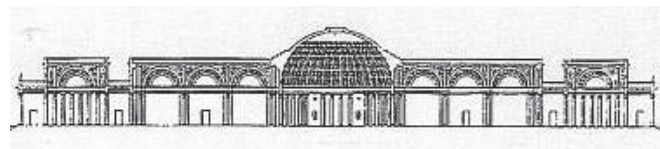
É portanto no século XIX que se afirma como uma realidade incontornável a necessidade de se pensar um programa arquitectónico específico para o *museu*. Embora um número apreciável de museus tenha sido instalado em edifícios históricos, quer civis quer religiosos⁵⁴, a imposição daquela necessidade programática leva ao aparecimento de diversas propostas de raiz.

Logo no início do século, em 1802, Durand propõe um modelo que, apoiando-se embora nas regras compositivas de Boullée, a geometria e a simetria, procura posicionar-se no campo do realizável. Essa qualidade é-lhe conferida pela flexibilidade dimensional, susceptível de vir a abrigar diferentes programas, que facilita a inclusão de um espólio de cunho universalista.

O modelo estrutura-se em redor de quatro pátios que se organizam numa planta quadrada, em torno de uma rotunda, encimada por uma cúpula, que se constitui como o centro topológico do espaço, acentuando a relevância do percurso na concepção arquitectónica do tema museu [16].



[16] Planta da proposta de Durand.



[17] Corte da mesma proposta.

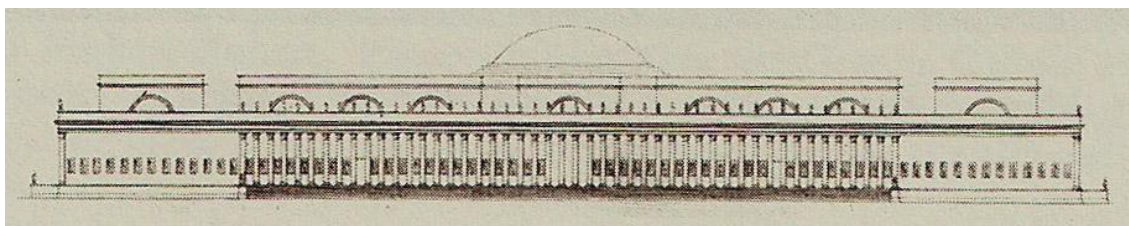
O percurso expositivo desenvolve-se ao longo das galerias que circundam os pátios, segundo uma lógica linear que é cadenciada pelas janelas semicirculares, colocadas junto ao tecto de forma a distribuir uniformemente a iluminação natural [17].

⁵³ Atente-se no exemplo da escultura da Idade Média, objecto de valorização em virtude da sua associação à fundação da nacionalidade, e que, à semelhança daquilo que havia sido concretizado com as obras da Antiguidade, foi arrancada ao seu contexto original.

⁵⁴ Em Portugal continental a expropriação, em 1834, dos bens das Ordens Religiosas, ditou a constituição de dois grandes depósitos de bens espoliados, os conventos de S. Francisco e S. António, respectivamente em Lisboa e no Porto.

A importância conferida à luz natural afirma-se como um dos mais interessantes e inovadores aspectos desta proposta, que expressam a sua actualidade projectual⁵⁵.

O recurso à longa colunata que compõe os alçados remata o conjunto das referências clássicas, inspiradas no panteão ou nas termas, que conferem um indiscutível valor hierárquico à proposta, aspectos não negligenciáveis numa época que elege o culto do historicismo como um dos seus principais objectivos [18].



[18] Alçado da proposta de Durand.

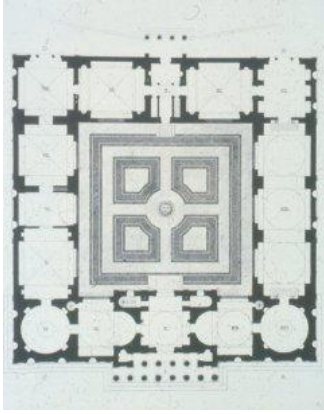
A ambivalência desta proposta, patente na consagração de aspectos precursores e, paralelamente, no apelo a uma morfologia referenciada à imagem clássica do palácio, revelar-se-á tão atractiva que se constituirá, durante todo o século XIX, como um contributo incontornável para o projecto do Museu⁵⁶.

De facto, um dos mais apelativos aspectos daquela proposta, é, precisamente, a possibilidade de se repropor o projecto recorrendo à utilização parcial da sua composição, que a estrutura modular em que aquela se apoia viabiliza.

Essa é a solução da Gliptoteca de Munique (1816-1830) projectada por Leo Von Klenze, por encomenda do rei Ludwig I da Baviera, que recorre a um único módulo do esquema de Durand constituindo um edifício de planta quadrada, organizado em redor de um pátio central [19].

⁵⁵ De facto, é na sequência da Revolução Industrial, que ocorrerão as grandes concentrações populacionais nas cidades, levantando questões como a salubridade dos edifícios, indissociáveis da iluminação natural, que passam então a ser encaradas com crescente preocupação, generalizando-se como condicionantes de projecto.

⁵⁶ Carlos Guimarães considera a proposta de Durand “*uma síntese que se afirma como eficaz arquétipo, referência obrigatória para a disciplina arquitectónica daí em diante*”. Cf, Guimarães, 2005:57.



[19] Planta da Gliptoteca de Munique.



[20] Vista exterior da Gliptoteca de Munique.

A monumentalidade da proposta é acentuada, quer pelo percurso de aproximação, quer pelo pórtico e frontão neoclássicos, estranhamente sobrepostos à composição renascentista que patenteia seis edículas nos corpos laterais, aspectos que, associados à ausência de fenestração nos alçados que confrontam a envolvente, sugerem a imagem do templo [20].

O carácter “sagrado” do interior é reforçado pela iluminação natural, garantida por uma combinação entre a via zenital e a indirecta através do pátio, aspectos que acentuam a abstracção face à envolvente, exacerbando a intensidade da visita.

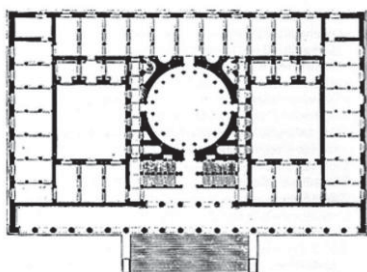
É também essa intencionalidade que justifica o interior sumptuoso do museu, as suas paredes cobertas de frescos, o revestimento de mármore dos seus pavimentos, a unidade temática da colecção⁵⁷, aspectos que sacralizam um espaço destinado a ser descodificado pelos eleitos, e onde os leigos mais não podem que maravilhar-se⁵⁸.

Um conceito mais democrático enforma o *Altes Museum*, projectado por Karl Friedrich Schinkel para Berlim, em 1823-1830. Efectivamente, o museu nasce com o firme propósito de abrigar as colecções reais restituídas à Prússia na sequência da derrota napoleónica, inserindo-as na estratégia de elevar espiritualmente a classe média, enaltecendo a arte como um dos principais motores civilizacionais da população.

⁵⁷ A exposição da colecção obedecia a uma lógica cronológica que se iniciava com as peças egípcias. Cf. Pevsner, 1976: 126.

⁵⁸ Nesse sentido a Gliptoteca manifesta ainda resquícios de um entendimento privado da colecção que, embora aparentemente destinada à elevação cultural da população, constitui o derradeiro quadro de um estilo de vida principesco.

Diferente no propósito, mas similar na inspiração no modelo arquetípico em que a proposta de Durand se tornara, o museu estrutura-se segundo uma planta rectangular [21], recorrendo ao módulo da galeria, ao pátio, e à sala circular coberta com cúpula [22] que remata de forma original.



[21] Planta do *Altes Museum*.



[22] Sala Rotonda



[23] Vista exterior do *Altes Museum*.

A sua implantação no extremo norte do *Lustgarten*, grande espaço urbano confrontado a sul pelo palácio real, e pela catedral e o arsenal nos restantes quadrantes, é bem reveladora do reconhecimento sócio-político que a instituição museal adquirira.

Esse contributo ordenador do traçado urbano, que já fora ensaiado com o *Museu Fridericianum* – embora aí expresse a vontade de afirmação de um novo *tema arquitectónico* no contexto urbano – é aqui entendido de uma forma integradora, que se apoia no reconhecimento paritário dos vários poderes em presença, a Coroa, a Igreja, o Exército, e o Museu, forças constitutivas da nova Atenas.

A diferença para com os modelos ensaiados no século das Luzes é também evidente no tratamento do edifício. Onde aqueles investiam na afirmação individualista da massa, Schinkel recuperando a grande colunata de Durand desenvolve-a a todo o comprimento da fachada, atenuando o eixo compositivo de simetria, e, duplica-a na zona do átrio, desmaterializando a fachada de recepção.

Este efeito de debilitação da massa, que se contrapõe ao robustecimento do pórtico promovido pelo seu encerramento lateral, reforça o sentido de membrana daquele, e permite que, do alto da dupla escadaria se possa admirar a entrada do museu e estender o olhar para a cidade, cujo desenho este enforma.

É este recurso que intensifica a relação entre interior e exterior potenciando o entrosamento entre edifício e cidade.

As galerias expositivas, dispostas no perímetro do edifício em redor da grande sala circular que constitui o seu centro, patenteiam um ritmo próprio que lhes é conferido, no piso térreo, pelo recurso aos pares de colunas que enquadram as esculturas, já não abrigadas em nichos.

No piso elevado, que abriga a pintura, o emprego de divisórias perpendiculares às paredes permite, sem quebrar a percepção da unidade espacial, criar recantos susceptíveis de acentuar a singularidade das peças expostas, potenciando o seu usufruto sensorial⁵⁹.

A intenção de Schinkel já não é, seguramente, a de constituir grandes salas de exposição para impressionar o visitante, mas antes a de criar espaços onde a arte seja protagonista.

*“O critério de ordenamento histórico, que constituía a base para o didactismo atribuído ao museu, era agora posto em causa e substituído pela aspiração à apreensão estética absoluta. Esta alteração marca, paralelamente e com a afirmação do museu-arquitetura, o início da Museologia, reivindicada como campo de manifestação de saberes decorrentes da historiografia de arte.”*⁶⁰

Na segunda metade do século XIX assiste-se a uma disseminação sem paralelo do museu na Europa, e na sua exportação para os Estados Unidos da América, a uma escala que confirma a sua classificação como *“the most typical institution of the metropolis, as characteristic of its ideal life as the gymnasium was of the Hellenic city or the hospital of the medieval city”*.⁶¹

O triunfo da instituição museal, no contexto da cronologia supramencionada, não pode ser dissociado do processo de hiper-valorização da História que se afirma em relação aos novos valores que atacam a tradição, impulsionados pela revolução industrial.

⁵⁹ Esta solução viabiliza o aumento da superfície expositiva, bem como o posicionamento das peças de forma a conferir-lhes uma iluminação lateral, menos susceptível de causar reflexos indesejáveis.

⁶⁰ Guimarães, 2004: 70.

⁶¹ Mumford, Lewis. *The City in History*. 1975: 639. Cf. Giebelhausen. 2003:4.

Outro aspecto não negligenciável para o entendimento deste êxito é a emergência do nacionalismo consubstanciada no modelo do estado-nação, que vai criar condições favoráveis à protecção dos valores pátrios, em relação aos quais os museus de História prestam um inestimável contributo identitário⁶².

Num quadro que reconhece o valor do passado na instrução dos povos, o museu, repositório de uma carga histórica e documental, desempenha um papel não menosprezável que sanciona a sua disseminação.

Esta disseminação dá corpo, predominantemente, a soluções monumentais referenciadas às imagens dos museus *templo e palácio*, que contribuem com a carga simbólica da sua morfologia para a organização urbana das áreas mais prestigiadas.

A *Museumsinsel*, conjunto de quatro museus construídos entre 1859 e 1930 a norte do *Altes*, constituiu um dos mais emblemáticos exemplos dessa política. Concebido como um “*santuário das artes e das ciências*”⁶³ o conjunto propõe a musealização da cidade, uma cidade de templos, que o recurso à linguagem neoclássica corporiza. Até na forma progressiva como o conjunto se foi materializando, respondendo às necessidades programáticas e ao crescimento das colecções, se estabelece esse paralelismo com a urbe, também ela imbuída do carácter de palimpsesto.

No campo da museografia é também na *Museumsinsel*, mais precisamente no *Kaiser-Friedrich-Museum*, hoje designado *Bode-Museum*, que será consagrado um dos maiores contributos para a recontextualização das colecções.

Essa técnica expositiva inovadora, implementada por Wilhem Bode, consistia “*en integrar todos los objectos de una misma época dentro de un marco arquitectónico adecuado, consiguiendo así la recreación de ambientes y la contextualización de las colecciones*”.⁶⁴

⁶² É também neste contexto que a arquitectura medieval, identificada com estilos arquitectónicos coincidentes com a génese dos países europeus, é valorizada pelos nacionalismos em afirmação.

⁶³ Greub. 2007: 150.

⁶⁴ Ovejero, A. *Concepto actual del museo artístico*, 1934: 75. Cf. Hernández, 2001:170. O esforço pioneiro de Bode no sentido de criar condições para o reforço da qualidade da percepção levou-o a defender, nos finais de oitocentos, a constituição de reservas que se consubstanciariam numa segunda colecção de obras menos emblemáticas, destinada à visita de especialistas e estudiosos. Cf. Gomes, 2004: 43.

Registava-se assim um novo avanço na caracterização dos espaços expositivos que influenciaria projectos posteriores, o museu já não se limitava a expor as peças segundo uma lógica cronológica, ou a exibi-las agrupadas por técnicas artísticas, procurava mostrá-las num espaço arquitectónico consentâneo com a origem, de forma a promover a recriação dos ambientes e a consequente contextualização dos objectos.

1.5. O museu contemporâneo e o contributo dos novos materiais e técnicas.

É na exportação do museu, instituição de génese europeia, para os Estados Unidos da América⁶⁵, que radica o aumento do número daquelas instituições, que se regista durante os finais do século XIX e se estende até ao primeiro quartel do século XX.

Essas novas soluções vão inspirar-se, fundamentalmente, nos conceitos de museu-templo e museu-palácio que, até por empregarem uma linguagem arquitectónica neoclássica e se constituírem como repositórios dos valores históricos, enformavam soluções adequadas à afirmação identitária da nova nação.

Assim, a conceptualização do museu moderno, concluída na Europa em finais do século XIX, e impulsionada pela disseminação da instituição museal, vai assumir-se como a matriz do museu contemporâneo.

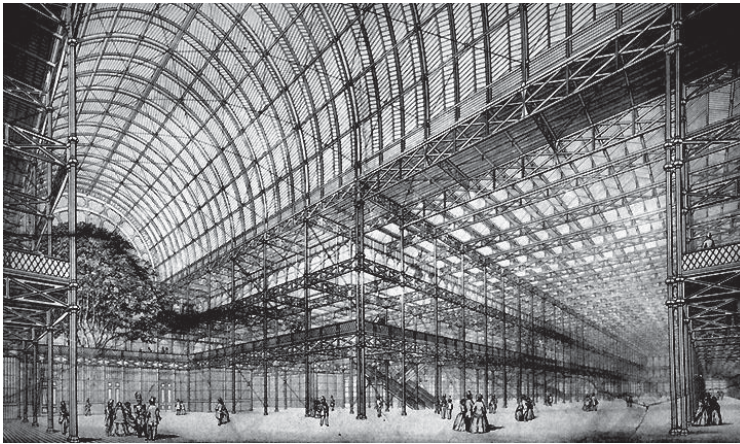
Contudo, a par dos conceitos de museu-templo e de museu-palácio, floresce na segunda metade do século XIX um conceito antagónico, o da *grande nave*, que o recurso a novas técnicas e materiais construtivos, como o aço e o vidro, permite afirmar.

O *Crystal Palace* [24], construído para a Exposição Universal de Londres de 1851⁶⁶, “*é o marco do nascimento de outro tipo de experiências com raízes no conhecimento científico, (...) resposta pragmática e criadora à emergência de um mercado novo suportado na afirmação de novos grupos sociais, os grandes espaços das naves não foram tidos, por parte da elite instalada no mundo dos museus e da arte, como concorrentes dos espaços museológicos*

⁶⁵ Precisamente a potência que emergirá no século XX para ocupar a posição de liderança que o ocaso europeu deixará vago.

⁶⁶ A Exposição que se regeu por uma estratégia de mostrar o melhor que se produzia nos países participantes, nos diversos campos, teve um enorme impacto impulsionando a abertura, no ano seguinte do *Victoria and Albert Museum*, que depressa se instituiu como uma referência para os museus dedicados às artes decorativas, orientando a sua estratégia para a elevação cultural das classes trabalhadoras. Este aspecto educativo do museu influenciaria fortemente o modelo americano, que se disseminou no último quartel do século XIX e valorizaria a criação de produtos qualificados, considerada imprescindível nos mercados crescentemente concorrenciais que começavam a caracterizar as sociedades industriais. É aliás neste reconhecimento do valor do *design*, afirmado em 1852 por Gottfried Semper no ensaio *Ciência, indústria e arte*, que radica a admiração das vanguardas modernistas pelos produtos ingleses, nomeadamente da *Deutsche Werkbund* e de Adolf Loos. Cf. Marani, 2006: 43-44 e Frampton, 2003: 103, 129-131.

existentes, (...) são antes encarados como corolário de uma produção maquinizada, onde a arte não teria lugar⁶⁷.



[24] Crystal Palace.

A formalização desses edifícios a partir de novos materiais e técnicas, à margem dos padrões clássicos, justificava a sua classificação pelos meios académicos como mera *construção*, adequando-os a esse tipo de exposição, considerada de menor estatuto, em virtude de incorporar objectos produzidos em massa⁶⁸.

Não obstante, esses projectos continham o germe de um conceito que se revelaria fulcral para a afirmação do museu contemporâneo, a possibilidade de modelar o espaço de forma mais livre e aberta, viabilizando soluções que os espaços mais hierarquizados e contidos não permitiam considerar. Esse pressuposto de flexibilidade espacial, que decorria do carácter temporário das suas exposições, influenciará a “*neutralidade espacial ou seja, a ausência de compromisso ou mediação entre a arquitectura e obra a ser exposta*”⁶⁹, que caracteriza o museu das vanguardas modernistas.

⁶⁷ Guimarães, 2004: 33.

⁶⁸ Contudo, e como já referimos a progressiva valorização dos artefactos industriais, associada à emergência das artes aplicadas, imporá definitivamente um crescente número de museus vocacionado para aquele tipo de colecções.

⁶⁹ Gomes, 2004: 59.

1.6. Recusa e acolhimento de um tema historicista no contexto modernista.

O museu não se afirmou como uma prioridade do *Movimento Moderno*, uma vez que a ênfase modernista foi colocada na habitação cuja carência constituía um problema de primeira grandeza nas sociedades industriais⁷⁰.

Mas, para além da relevância social de que se revestia a resolução da carência habitacional, outros aspectos, associados à ancestral desafeição de alguns pensadores para com o museu, justificaram o relativo esquecimento a que a procura de soluções arquitectónicas específicas foi votada durante o primeiro quartel do século passado.

Efectivamente, a instituição museal cujo pressuposto assentava, precisamente, no facto de se constituir como o repositório da memória, e logo do passado, colocava as mais sérias reservas às vanguardas modernistas.

A este propósito a posição de Sant'Elia e Marinetti é exemplar *“Queremos destruir os museus (...) a Itália foi por demasiado tempo um mercado de regateiros. Nós queremos libertá-la dos numerosos museus que a cobrem toda de cemitérios. Museus: cemitérios!...Idênticos, de facto pela sinistra promiscuidade de tantos corpos que não se conhecem. (...) Quereis então desperdiçar todas as vossas melhores forças nesta eterna e inútil admiração do passado? (...) nós não queremos mais saber do passado (...) Desviem o curso dos canais para inundar os museus”*.⁷¹

Outro aspecto que reforçava a imagem passadista da instituição era a raiz neoclássica que enformava o projecto arquetípico do museu moderno, sintetizada na primeira metade do século XIX, que se disseminara durante oito décadas.

⁷⁰ Este problema que se declarou nos primórdios da industrialização, com as migrações campo-cidade, crescendo em paralelo com a criação de emprego, agravou-se com a Grande Guerra de 1914-18. Por sua vez o epicentro do Movimento Moderno localizou-se na Alemanha, Países Baixos e França, nações enormemente afectadas por aquele conflito, que se defrontavam com grandes problemas de realojamento, que uma visão da arquitectura como um condensador social procurava sublimar. Simultaneamente, esses países dispunham de uma avançada capacidade industrial susceptível de promover a standardização dos materiais e a seriação da construção, aspectos que se revelaram essenciais para a afirmação do Modernismo.

⁷¹ António Sant'Elia e Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto da Arquitectura Futurista*, 1909. Cf. Brigola, 2005: 13 -14.

É na combinação de todas estas questões que radica a exclusão do museu da área central da arquitectura, onde se promoviam as experiências das vanguardas modernistas, alicerçadas na ruptura com a História que aquele glorificava.

Estes aspectos acabariam por ditar um investimento tardio na procura de soluções modernistas para o tema do museu estimulando, contudo, um debate que se revelaria profícuo⁷². Um sinal do reconhecimento de que se revestia a renovação museográfica é dado pela publicação em França, no ano de 1927, do primeiro número de uma importante revista de museografia intitulada *Mouseion. Bulletin de L'Office International des Musées. Institut de Cooperation Intellectuelle de la Société des Nations*.

É também aquele instituto, reconhecendo a importância do intercâmbio internacional para a discussão da problemática dos novos museus, que promove, em 1934, a primeira conferência internacional de museografia, realizada em Madrid⁷³.

Na sequência destas iniciativas começam a surgir, no final da década de 30 do século passado, os primeiros projectos, que pela aposta na afirmação de uma linguagem arquitectónica já não referenciada à perspectiva historicista, se constituem como indicadores de um novo entendimento dos espaços expositivos.

O Pavilhão da Exposição Mundial de Barcelona (1929) de Mies Van der Rohe, bem como os museus, *Den Haag Gemeentemuseum* (1930-35) de Berlage, *Kröller-Müller* (1937-38) Otterlo, de Henry Van de Velde, o *Museum of Modern Art* (1939) New York, de L. Goodwin e E.D. Stone, o *Museu de Crescimento Ilimitado* (1939) de Corbusier, e o *Guggenheim* (1943) de Wright, constituem exemplos considerados referenciais por diversos autores⁷⁴.

O Pavilhão de Barcelona é, entre os exemplos supramencionados, aquele que materializa de forma mais evidente algumas das inovações arquitectónicas introduzidas pelo Movimento Moderno. A organização espacial centrífuga horizontal⁷⁵ articulada nos elementos parietais e estruturais

⁷² Auguste Perret estabelece a curiosa distinção entre “*museo d'antichità alloggiato in edifici storici e museo moderno da costruire ex-novo*” Marani, 2006: 52.

⁷³ Marani, 2006: 52.

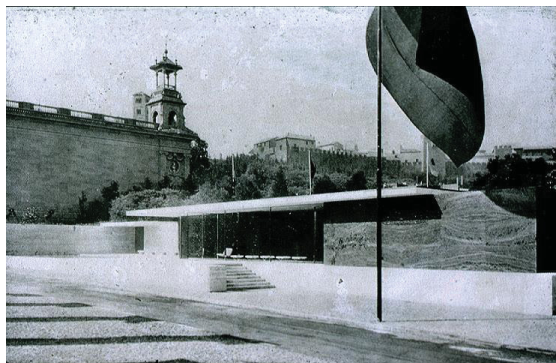
⁷⁴ Cf. Guimarães, 2004: 101 e Marani, 2006: 51.

⁷⁵ A expressão é utilizada por Kenneth Frampton em, Frampton, 2003: 196.

independentes [25], que a planta livre, que Mies utiliza pela primeira vez, viabiliza; a cobertura plana; e a diluição entre interior e exterior, promovida pela transparência viabilizada pelas grandes áreas envidraçadas⁷⁶.



[25] Vista interior do Pavilhão de Barcelona.



[26] Exterior do Pavilhão de Barcelona.

Paradoxalmente, é também nesta obra que persistem alguns aspectos que evidenciam a referência à imagem clássica do museu, a regularidade patente na estrutura⁷⁷, e a base sobrelevada [26], que evocam ambas a *Schinkelschüller*⁷⁸, bem como os mármore sumptuosos, e o percurso de aproximação à entrada que prepara a transposição para um espaço reverenciado, aspectos observados por ambos aqueles autores.

O exemplo do *Den Haag Gemeentemuseum*⁷⁹ pode ser considerado inovador a diversos níveis. Desde logo porque se apoia numa linguagem arquitectónica que reinterpreta a História, ao invés de a recusar liminarmente⁸⁰. Essa opção é evidente na utilização do tijolo, um material tradicional, nas coberturas inclinadas rematadas por cornijas, no emolduramento dos vãos, elementos típicos da gramática tradicional que contudo enformam uma solução contemporânea, qualidade afirmada, por exemplo, na articulação racionalista da volumetria e nas clarabóias criadas nos telhados inclinados [27-28].

⁷⁶ Que prenunciam o problema que se colocará, nos espaços expositivos, à exposição das peças.

⁷⁷ Que poderá denotar o carácter ainda pouco experimentado do recurso à planta livre.

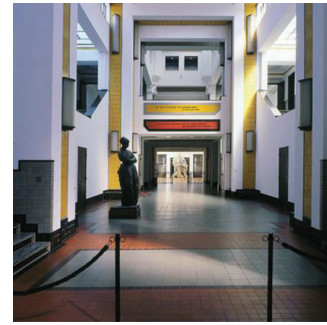
⁷⁸ Referência matricial da obra de Mies, à qual aliás o arquitecto atribuirá ainda maior importância em fase posterior da sua carreira.

⁷⁹ Que tem sido injustamente considerado pela historiografia, atendendo aos contributos que prestou para a afirmação da linguagem arquitectónica do Movimento Moderno nos espaços museais. Cf. Guimarães, 2004: 103.

⁸⁰ Este aspecto, que contraria explicitamente as vanguardas modernistas, corresponde a um maior grau de maturação face ao primeiro racionalismo, que se preocupava com o estabelecimento de uma nova gramática projectual, restringindo a afirmação de uma sensibilidade pessoal.



[27] Exterior do Den Haag Gemeentemuseum.



[28] Interior do mesmo museu.

Os outros aspectos inovadores patenteados por este museu são evidenciados por questões programáticas, que reflectem o reposicionamento da utilidade pública da instituição, dotada aqui com novas valências, como é o caso do anfiteatro, e das áreas destinadas a exposições temporárias, bem como da crescente complexidade e exigência dos seus espaços técnicos, reconhecida na criação de laboratórios e de reservas apreciáveis.

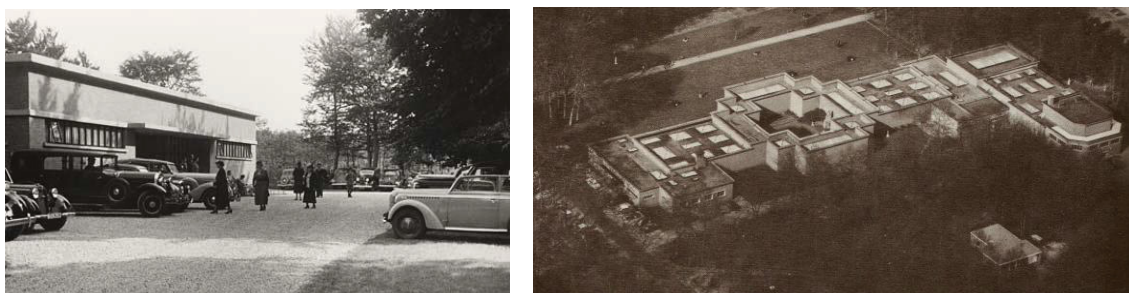
Aquela última valência em particular é reveladora da nova estratégia museográfica⁸¹, a que Van de Velde também recorrerá no contemporâneo *Kröller-Müller*, e que se apoia num novo conceito de espaço expositivo, onde se patenteiam apenas as peças seleccionadas, recusando o entendimento do museu como um armazém de obras de arte ordenadas por afinidades cronológicas.

A importância atribuída ao percurso que caracteriza a organização espacial dos museus, ganha aqui uma nova matiz que lhe é conferida pelas diferenças formais e dimensionais dos espaços expositivos, conjugada com as referências topológicas que os pátios conferem, consubstanciando-se num contributo importante para a orientação do visitante⁸².

⁸¹ Que Marani considera prenunciadora do moderno conceito de Museologia. “*Non tutto ciò che è posseduto da un «museo» è meritevole di essere mostrato, di scelta delle opere più rappresentative anche all'interno della produzione di un singolo artista, della necessita che i musei siano dotati di depositi (ai quali potranno accedere gli studiosi)*” Marani, 2006: 51.

⁸² Cf. Guimarães, 2004: 107 e Gomes, 2004: 57.

O *Kröller-Müller*⁸³ reflecte a concepção purista da cultura, que se reflectia na tendência anti-decorativa da procura da forma pura que, segundo Frampton⁸⁴, caracteriza a obra de Van de Velde. Essa concepção que se revela na composição volumétrica e no desenho dos alçados [29], quase desprovidos de vãos, fundamenta a filiação, proposta por Guimarães⁸⁵, com a ressalva da inexistência de embasamento e no abandono da linguagem classicista, no conceito do museu-templo, que o recurso ao eixo longitudinal como elemento estruturador da forma e do percurso de visita afirma.



[29-30] Edifício da entrada e vista aérea do *Kröller-Müller*.

A recusa da relação interior-exterior, enformada por aquele conceito, é também acentuada pela sua implantação [30], “*como objecto (solto) no terreno do parque, apenas marcado por percursos periféricos, aceitando a divisão deste como consequência e deixando a sua utilização livre*”⁸⁶.

Contudo, aquela renúncia apresenta excepções no recurso à iluminação zenital, na sala de escultura, e na criação dos pátios interiores, que parecem referenciar-se à proposta de Durand na forma como o espaço expositivo se organiza em seu redor, espaços que, paralelamente, animam um percurso só aparentemente condenado à monotonia que a sua extensão imporia.

Não obstante, a unidade do circuito expositivo não é posta em causa por aquela organização espacial, sendo pelo contrário, “*claramente afirmada pela poética modernista, cuja segura no tratamento das superfícies só é perturbada pela marcação linear feita pelos rodapés e um friso contínuo que, ligeiramente acima das padieiras dos vãos, reforça o carácter continuado dos espaços de*

⁸³ Neste projecto tardio de Van de Velde é evidente o seu distanciamento da teoria estética da *Kunstwollen*, formulada por Alois Riegl, que advogava a primazia da forma sobre o conteúdo, e que influenciou a primeira fase da sua carreira, Cf. Frampton, 2003:113.

⁸⁴ Cf. Frampton, 2003:113.

⁸⁵ Cf. Guimarães, 2004: 106.

⁸⁶ *Ibidem: idem.*

*percurso*⁸⁷. É nestas características que contribuem para a subordinação e apagamento do espaço arquitectónico face à obra, que reside um dos mais inovadores aspectos deste museu, que se podem considerar precursores do conceito do *white cube*⁸⁸.

O *Museum of Modern Art* (MOMA) assume um carácter de excepção, sob diversos aspectos, no grupo de instituições que se incluem nesta análise. Parte substancial dessa excepcionalidade radica no facto do MOMA consubstanciar um produto do museu americano.

Na atribuição da qualidade distintiva dos museus americanos, face aos congéneres europeus, assume especial relevância o facto daqueles dependerem de fundos privados, ao invés destes que se instituíram, sobretudo, ao abrigo dos poderes públicos.

Esse aspecto diferenciador⁸⁹ das instituições americanas, que confere ao MOMA uma maior abertura a ideias não conotadas com as concepções mais académicas do museu que caracterizavam o contexto europeu, é exemplarmente colocado por John Cotton Dana do seguinte modo, *“It would be better if all museums were like department stores (...) honest, steel and concrete (...) filled with objects closely associated with the life of the people”*⁹⁰.

O texto faz um incitamento claro ao papel que o museu devia desempenhar na divulgação e aperfeiçoamento do design, nomeadamente dos produtos comerciais, promovendo um novo entendimento da arte mais consentâneo com a sociedade industrial.

Na implementação desta estratégia os grandes espaços comerciais *“diventavano per i musei un riferimento a cui guardare per le strategie espositive, per la capacita di comunicare e di dialogare com la gente che vi entrava o che solo rimaneva incantata davanti alle loro vetrine, per la innovazioni che mostravano e che stimolavano nuova progettualità”*⁹¹.

⁸⁷ Guimarães, 2004: 107.

⁸⁸ Brian O’Doherty, autor da obra *The White Cube*, identifica esta tendência de finais do século XX, que promove espaços expositivos assépticos e neutros, com um ideal estético promotor da concentração que se exige no momento da experiência visual.

⁸⁹ Um aspecto menos positivo desta realidade é referido por Germain Bazin, que alerta para os efeitos negativos que a dependência quase exclusiva dos fundos privados implica, uma vez que *“une récession économique exceptionnellement grave pourrait donc entraîner la fermeture de nombreux musées”*. Cf. Bazin, 1985:771.

⁹⁰ W. Leach, *Land of Desire. Merchants, Power and the Rise of a new American Culture*. New York. 1993: 167-173. Cf. Marani: 2006, 43.

⁹¹ Marani, 2006: 43.

Nesta aliança entre as grandes superfícies comerciais e os museus⁹², o MOMA desempenhará um papel crucial que justifica, a sua classificação “*como a concretização mais radicalmente sinalizadora das novas concepções artísticas, assim como da capacidade da instituição museu não só acompanhar mas antes desempenhar papel activo no seu desenvolvimento, promoção e divulgação*”.⁹³

Essa estratégia de afirmação de uma nova linguagem não se resume à programação da instituição, apoiando-se também na concepção arquitectónica do edifício, que se constitui como um manifesto material da política do MOMA.

A sua implantação [31] num lote urbano delimitado por duas vias com características de corredor, a 53 e 54 Street, e na continuidade de outras construções pré-existentes, reflectia a natural integração do tema museu no contexto urbano, que o *Altes* prefigurara apoiando-se ainda na referência ao monumento, que aqui é liminarmente recusada.



[31] MOMA. Vista aérea da década de 40.

⁹² O recurso a critérios de iluminação específicos integrava a estratégia de valorização dos produtos industriais, de forma a elevá-los ao estatuto de objectos desejáveis, que depois eram adquiridos nos espaços comerciais. Cf. Marani, 2006: 45.

⁹³ Guimarães, 2004: 108. A partir de 1932, com a criação do Departamento de Arquitectura do MOMA, de cuja direcção foi encarregado Philip Johnson, essa acção divulgadora passou a incluir a área da arquitectura moderna. in Hunter, Sam. Introduction, in *The Museum of Modern Art, New York, The History and the Collection*, Harry N. Abrams and The Museum of Modern Art, New York, 1993: 16-17. Cf. Guimarães, 2004: 110. O MOMA foi também o primeiro museu a incluir nas suas colecções a fotografia, o cinema e o design industrial. Cf. Montaner, 2003: 40.

O contraste com os imóveis envolventes⁹⁴, que se firma mais na depuração da forma do que na volumetria que procura acompanhar a pré-existência⁹⁵, configura uma solução sóbria que terá contribuído para a sua consagração como uma referência para o museu moderno, que Guimarães, apoiando-se no extracto de um texto de Lewis Mumford⁹⁶, informa ter sido à época objecto de um acolhimento positivo da crítica.

No interior as galerias dispunham-se segundo uma ordem cronológica, que se iniciava com as mais antigas no piso térreo⁹⁷ e as restantes nos pisos superiores, introduzindo a tipologia do museu vertical, “*que tomava como referência a forma alongada dos arranha-céus, precisamente sob a influência de um novo mundo urbano*”.⁹⁸ Estas, por sua vez, configuravam espaços neutros com paredes brancas e luz homogénea, supostamente valorizadores do conteúdo, contribuindo assim para afirmar o conceito do *white cube*.

Também ali se afirmava a divergência face aos museus europeus, onde a ênfase era colocada na valorização de objectos singulares, privilegiando-se um percurso norteado pela narração susceptível de integrar e entreter o visitante⁹⁹.

É também para New York, mas em moldes diversos, que, em 1943, Frank Lloyd Wright projecta um dos mais icónicos símbolos da arquitectura museal, o *Guggenheim Museum* [32- 33 -34], implantado na confluência entre a prestigiada Fifth Avenue e a E 89 Street, e junto do Central Park.

⁹⁴ Hoje desaparecidos. Aliás o próprio MOMA foi sendo objecto de diversas intervenções ao longo da sua já septuagenária existência. Na década de 60 Philip Johnson projectou o jardim das esculturas, que confronta com a 54 Street. Em 1980 Cesar Pelli acrescentou-lhe a ala oriental do jardim e a torre residencial de cinquenta andares. Finalmente Taniguchi, já no corrente século, reformulou o museu reforçando a sua integração na cidade com o recurso a um efeito de transparência do átrio que liga ambas as ruas. Esta última intervenção valorizou a torre residencial, possibilitando a percepção da sua volumetria a partir do novo átrio central, num acto integrador que confere coerência àquele elemento vertical. Cf. Greub, 2007: 22.

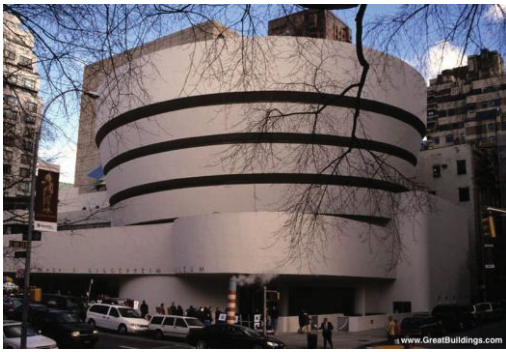
⁹⁵ Atente-se no corpo que alberga os espaços técnicos da cobertura e no último piso, que a pala remata, subtilmente recuados de forma a permitir a continuidade do *skyline* do quarteirão.

⁹⁶ Apresentado por Patrícia Cummings Loud, in *Louis I. Kahn. I Musei. Documenti di architettura*, Milano, 1991: 48. Cf. Guimarães, 2004: 112.

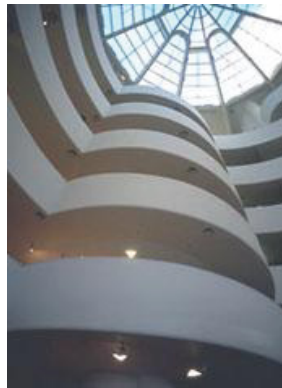
⁹⁷ A intervenção de Taniguchi alterou esta organização colocando as mais recentes junto da entrada de forma a devolver à arte contemporânea uma posição referencial no discurso expositivo. Cf. Greub, 2007: 23.

⁹⁸ Montaner, 2003: 40.

⁹⁹ Ainda hoje o *entertainment* caracteriza a forma como os museus americanos comunicam com o público. Cf. Marani, 2003: 49.



[32] Vista exterior do Guggenheim.



[33 e 34] Aspectos do interior do Guggenheim.

O edifício alheando-se do meio urbano que o acolhe reinterpreta o conceito do museu-templo¹⁰⁰, materializando uma solução inspirada na referência clássica do panteão. A analogia da morfologia do Guggenheim ao panteão¹⁰¹ sugerida por Guimarães, revela aqui uma criatividade patente na desmaterialização da cobertura num gesto que não só garante a iluminação zenital, mas também introduz um efeito contraperspéctico [33], que ao dilatar o espaço, incita ao trajecto ascensional, até ao início do percurso expositivo.

A morfologia de inspiração orgânica¹⁰², que resulta da concepção espacial do edifício como um todo coerente, avaliza o mais polémico aspecto do museu, que reside na usurpação da sala pelo percurso expositivo descendente¹⁰³, que se concretiza pela rampa helicoidal [34], dificultando a realização de algumas exposições. É também na singularidade dessa morfologia, que se afirma a preponderância que lhe confere o estatuto de

¹⁰⁰ A expressão é utilizada pelo próprio Wright ao estabelecer o paralelismo entre o museu e um “*templo num parque*”, naquilo que Frampton considera constituir uma referenciação às obras paradigmáticas da Falling Water e do edifício Johnson Wax, herdando da primeira os princípios estruturais, e do segundo o entendimento sacralizado do local de trabalho, que o recurso à iluminação zenital acentuava. Cf. Frampton, 2003: 229.

¹⁰¹ Cf. Guimarães, 2004: 117.

¹⁰² A referência à forma natural, que no edifício Johnson se evidenciava nos pilares-cogumelo, assume aqui um carácter sexual e simbólico, evidente no tanque com forma de vulva existente no átrio, ao qual Wright se referiu como “*a vagem seminal ovalada que contém unidades globulares*” Cf. Frampton, 2003: 227.

¹⁰³ Naquilo que se afirma como um desvio claríssimo à sequência contínua de salas que caracterizava o modelo clássico europeu, susceptível de promover o cansaço do visitante. Contudo, esta opção de Wright foi objecto de fortes críticas que “*se quejaron de sus paredes inclinadas, su falta de escala y la ausencia de verdaderas verticales y horizontales*”. Hernández, 2001: 173.

monumento, e sublima a pequenez, que de outro modo o condenaria ao anonimato, face ao gigantismo prismático da envolvente construída.

Nas características escultóricas¹⁰⁴ que enformam a sua espacialidade o Guggenheim de Wright afirma-se como uma referência precursora na desmontagem do prisma, mais ou menos estático, que albergara os programas museais anteriores colocando-se, também, no centro do debate sobre o protagonismo e interferência da arquitectura face à exposição.

O prisma imbuído de simbolismo, que identifica a instituição museal encontra, na segunda metade do século XX, dois protagonistas¹⁰⁵ para a expressão racionalista do museu moderno, Corbusier e Mies Van der Rohe, cujas propostas exercerão influência, sobretudo nos museus de arte contemporânea, durante esse período. Contudo, essa influência vai disseminar-se a partir de um *Método* e um *Arquétipo*¹⁰⁶ elaborados no segundo quartel daquele século, o *Museu de Crescimento Ilimitado* (1939) de Corbusier, e o *Museu para uma Cidade Pequena* (1942) de Mies Van der Rohe, cuja análise se revela essencial para o cabal entendimento daquela preponderância.

A subordinação total do discurso expositivo ao itinerário, que Wright impõe, num percurso limitado, no Guggenheim, já fora intentada por Corbusier, numa proposta em que esse percurso tendia para o infinito, no seu *Museu de Crescimento Ilimitado* [35].

A ideia, nunca materializada, destinava-se a um museu de Arte Contemporânea, apoiando-se nesse pressuposto para justificar a necessidade permanente de ampliação do edifício que a produção artística imporia.

Aquela premissa condiciona a morfologia que enforma um prisma quadrangular, suspenso sobre *pilotis*¹⁰⁷, permitindo que o acesso ao interior se

¹⁰⁴ A comparação do Guggenheim a uma escultura inspirada em formas orgânicas é sugerida por Josep Maria Montaner. Cf. Montaner, 2003: 12.

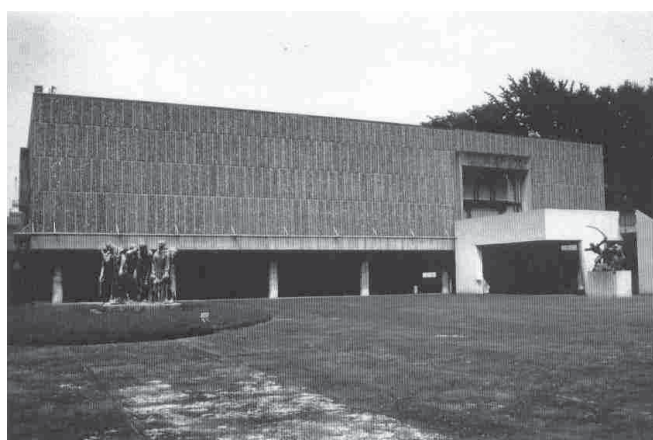
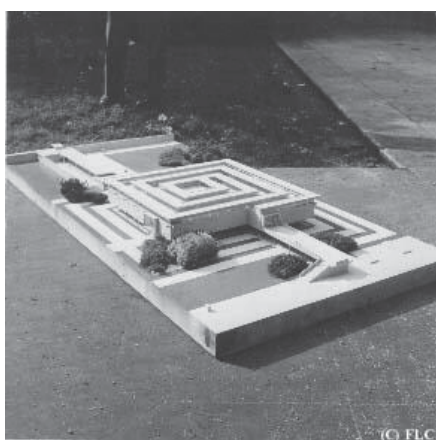
¹⁰⁵ Francisca Hernández considera-os mesmo os melhores representantes da nova concepção espacial do museu proposta pelo Movimento Moderno. Cf. Hernández, 2001: 171.

¹⁰⁶ A terminologia “Método” e “Arquétipo” empregue na identificação daquelas duas propostas, é utilizada por Carlos Guimarães. Cf. Guimarães, 2004: 112.

¹⁰⁷ O recurso à suspensão sobre pilotis integrava o receituário da arquitectura moderna, elaborado por Corbusier em 1926, que ele intitulou “*Les 5 points d’une architecture nouvelle*”. Cf. Frampton, 2003: 184.

concretize pelo piso térreo, directamente para o centro¹⁰⁸ e daí se aceda ao piso superior onde se inicia o percurso expositivo, que se pretendia desenvolver, de forma interminável, em redor do ponto de chegada, sendo para o efeito concretizadas as ampliações que se mostrassem necessárias.

O carácter mais metodológico do que materializável, evidente até na ausência de local para a edificação do *Museu de Crescimento Ilimitado*, pode ser melhor entendido no âmbito do contributo que a linguagem moderna da instituição museal poderia conferir às propostas de intervenção urbana que interessavam especialmente Corbusier¹⁰⁹.



[35] Maqueta do *Museu de Crescimento Ilimitado*.

[36] Museu de Arte Ocidental.

O *Museu de Arte Ocidental* (1957-59) [36] projecto de Corbusier para Tóquio, apresenta similaridades com o modelo de *Crescimento Ilimitado*, prisma quadrangular, massa suspensa sobre o terreno e apoiada em *pilotis*, volume quase totalmente encerrado, exceptuando-se os vãos descentrados de grande dimensão, acessos exteriores pronunciados, e organização em torno de um espaço central [37-38]. Contudo, essas similaridades assumem uma feição essencialmente “*temática, isto é aproximativa quanto ao núcleo de questões centrais que havia justificado a sua reflexão metodológica*”¹¹⁰.

Efectivamente, enquanto o modelo propunha uma expansão ilimitada, o projecto ficava-se pelo faseamento do centro cultural em que se integrava,

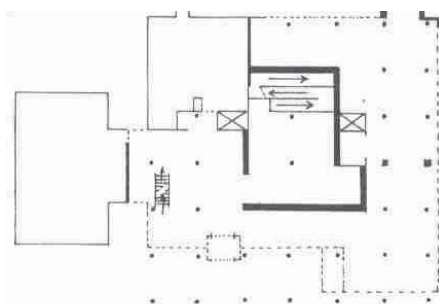
¹⁰⁸ Hernández, 2001 : 171.

¹⁰⁹ O interesse que a intervenção urbana despertava em Corbusier, evidente nas suas inúmeras propostas, assumiu uma nova dimensão na segunda fase dos CIAM, período balizado pelos anos de 1933 a 1947, quando sob a sua influência a ênfase daquelas conferências passou a ser o planeamento urbano, em detrimento da primeira fase (1928-33) mais doutrinária, que colocou a tónica nos métodos construtivos e nas questões habitacionais. Cf. Frampton, 2003: 327-328.

¹¹⁰ Guimarães, 2004: 120.

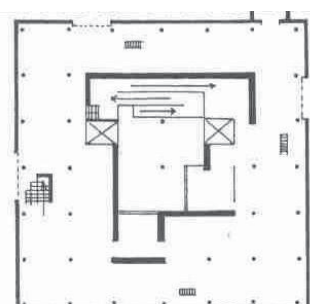
evidenciando um processo de adaptação e adequação a uma realidade concreta que o modelo abstracto não considerava.

Aquela reformulação do modelo é evidente na organização espacial, em que a sala central de duplo pé-direito¹¹¹ constitui o ponto de partida para um percurso expositivo – espaço contínuo – que se avista e dispõe em seu redor, num gesto que Carlos Guimarães propõe corresponder à sugestão de um resultado propiciador da infinitude do espaço¹¹².



[37] Museu de Arte Ocidental Piso térreo, planta.

PROJET
1959



[38] Piso elevado, planta.

No *Museu para uma Cidade Pequena* Mies Van der Rohe, apoia-se nos princípios compositivos do seu projecto do Pavilhão de Barcelona, planta livre que acentua a fluidez do espaço¹¹³, desenvolvimento num único piso, descontinuidade entre as paredes e a cobertura, cuja sustentação é garantida por pilares individualizados, e transparência promovida pelo recurso a grandes vãos envidraçados, que promovem a continuidade com o exterior.

Neste projecto, também à semelhança do de Barcelona, adivinha-se a dificuldade em cumprir a função básica da exposição, numa atitude que é reveladora da vontade de impor “*um arquétipo formal, (...) uma postura e expressão poéticas, aceitando implicitamente os constrangimentos redutores*

¹¹¹ Numa atitude insólita na obra de Corbusier, o projecto revela uma vontade de contextualização patente na presença sacramental das duas colunas centrais. Cf. Montaner, 2003: 29.

¹¹² Cf. Guimarães, 2004: 121. Ainda a propósito da influência que o modelo de crescimento ilimitado terá exercido na produção arquitectónica da segunda metade do século XX Montaner aponta os exemplos de dois discípulos de Corbusier, Junzo Sakakura autor do projecto do Museu de Arte Moderna de Kamakura (1951) e Josep Lluís Sert, autor dos projectos das Fundações Maeght (1959-64) e Joan Miró (1972-1975) que organizam o espaço em torno de um pátio interior, e patenteiam uma lógica de crescimento que permitiu a sua ampliação. Cf. Montaner, 2003: 31.

¹¹³ A utilização de planos suspensos num espaço transparente, que enfatizavam a sua fluidez, evidencia a influência que Mies recebeu das propostas suprematistas de Malevich, reinterpretadas por Lissitzky, que o induziram a recorrer à planta livre. Cf. Frampton, 2003: 196.

que dela pudessem decorrer”¹¹⁴, numa clara subordinação do programa e da funcionalidade à afirmação de uma imagem pré-concebida.

A mesma vontade de desmaterializar a caixa fechada do museu, que estabelece um fio condutor entre o *Pavilhão de Barcelona* e o *Museu para uma Cidade Pequena*, justifica a ampla área envidraçada do piso superior da *Neue Nationalgalerie* (1962-68) que Mies projectou para Berlim [39-40-41].

Aquela característica comum nas três obras, e onde aliás se centram as críticas que lhe são dirigidas¹¹⁵, não limita a afirmação de novos aspectos que as duas primeiras não contemplam.

Efectivamente, enquanto aquelas patenteavam um único piso, esta, tirando partido do declive do terreno, estrutura-se em dois pisos, um em semi-cave que evidencia uma maior compartimentação albergando as galerias destinadas à exposição permanente e os serviços técnicos¹¹⁶, e o outro elevado, de nível com a *Potsdamerstrasse*, por onde se processa a entrada e que é constituído por um grande espaço destinado à exposição da arte contemporânea, concebido de forma a permitir flexibilidade no seu uso.



[39 – 40] *Neue Nationalgalerie*. Aspectos do exterior.



[41] Interior.

O contraste entre umas e outra afirma-se também na relação entre espaço interior e exterior, que a desmaterialização promovida pela caixa envidraçada incentiva.

¹¹⁴ Guimarães, 2004: 114.

¹¹⁵ De entre os vários autores que referem a dificuldade que o grande espaço aberto e envidraçado coloca à exposição destacamos a posição de Francisca Hernández. “*Mies Van der Rohe concibe una mayor liberación del espacio apostando por una total flexibilidad del mismo (...) su singularidad plantea problemas y exige restringir al máximo la exhibición de obras*” Hernández, 2001: 172.

¹¹⁶ Cf. Marani, 2006: 137.

No *Pavilhão de Barcelona* ela estabelece-se apoiada na fluidez suprematista do espaço interior, enformada pela desarticulação dos painéis flutuantes, que atenua aquela dicotomia.

Em Berlim o despojamento da forma é conjugado com o eixo de simetria que organiza a fachada de recepção, e com o recuo da superfície envidraçada¹¹⁷ que constitui uma área de mediação entre os espaços interior e exterior, numa atitude que pode ser lida como preparatória do acto de entrada num espaço reverenciado, aspectos que evidenciam a influência classicista da *Schinkelschüller*¹¹⁸.

Não obstante as reservas de carácter funcional que alguns autores colocam a uma obra que parece enformar uma concepção pré-concebida, que prevalece perante as questões programáticas, a *Neue Nationalgalerie* alcançou-se à posição de um edifício icónico, mesmo que na sua sobriedade e despojamento não tenha aspirado inicialmente a essa categoria¹¹⁹.

No terceiro quartel do século XX as obras de Corbusier e Mies, entendidas enquanto vias exclusivas, ou combinadas, constituem-se como referências capazes de influenciar a produção arquitectónica de museus, com destaque para a produzida no Japão, no primeiro caso, e no Brasil¹²⁰ em ambos.

É aliás naquele país que se assumem como exemplos paradigmáticos o *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* [42] (1953-68) de Affonso Eduardo Reidy, e o *Museu de Arte de São Paulo*¹²¹ [43] (1957) de Lina Bo Bardi, que

¹¹⁷ Carlos Guimarães indica o *Crown Hall*, de Chicago (1952-56), e o edifício *Bacardi*, da cidade do México (1963) como obras que influenciaram o projecto de Berlim, deste segundo em particular teria “herdado” o espaço “aprisionado” que envolve a caixa de vidro. Cf. Guimarães, 2004: 128.

¹¹⁸ Kenneth Frampton considera esta influência um “paradigma organizador” que caracteriza quase toda a produção arquitectónica de Mies, nomeadamente aquela dos fins dos anos 60, paradigma que é aplicado mesmo à custa do programa. Cf. Frampton, 2003: 286.

¹¹⁹ Este percurso para a consagração é abordado por Carlos Guimarães. Cf. Guimarães, 2004: 130.

¹²⁰ Exceptuamos obviamente deste grupo o *Museu de Arte Contemporânea* do Rio de Janeiro (1996) de Niemeyer, filiado na afirmação singular do museu-escultura, que encontra no *Guggenheim* de Wright o seu modelo arquetípico.

¹²¹ Quer Guimarães, quer Montaner referem o carácter inovador da museografia deste museu onde os suportes em acrílico das peças acentuam a sua descontextualização, transmitindo a noção de que flutuam num espaço de planta livre neutralizado pelas paredes envidraçadas, numa atitude que reflecte “um processo de abandono da abstracção e aproximação dos modelos modernos à realidade e à figuração do lugar” Montaner, 2003: 39. Cf. Também Guimarães, 2004: 131.

Montaner considera conciliarem a tradição tipológica da planta livre e a grande praça coberta¹²², de Mies, com o aspecto brutalista, da estrutura e da textura, patenteado nas obras de Corbusier.



[42] Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.



[43] Museu de Arte de São Paulo.

A análise que fizemos à interiorização do tema museu na produção arquitectónica modernista, durante os primeiros sessenta anos do século XX, centrou-se na produção de obra nova. Contudo, e embora a linguagem modernista se tenha afirmado, na generalidade dos países europeus, de acordo com essa perspectiva, o caso da Itália, onde a ênfase foi colocada na intervenção em edifícios pré-existentes, assumiu um carácter de excepção¹²³.

A posição italiana, expressa em 1930, pelo conde Francesco Pellati, no *Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts*, apontava para

¹²² Na referência à praça coberta Montaner apoia-se no projecto, não concretizado, do *Convention Hall* de Chicago (1953) Cf. Montaner, 2003: 31. Kenneth Frampton descreve este projecto referindo que “*teria compreendido um salão de convenções coberto por uma estrutura espacial com o colossal vão livre de 220 metros*” sob a qual se depreende que se localizaria a praça dada a usufruir aos cidadãos. Cf. Frampton, 2003: 286.

¹²³ O caso português também pode ser, à semelhança do italiano, considerado uma excepção à preferencial política de construir de raiz. A crónica falta de capacidade financeira nacional terá constituído uma das razões para a afirmação dessa estratégia que, contudo, teve o aspecto positivo de permitir salvar da ruína muitos imóveis, nomeadamente aqueles subtraídos à posse da Igreja na sequência da extinção das Ordens religiosas, decretada em 1832-34. Paralelamente, o valor simbólico que imbuía muitos desses edifícios constituía uma forte razão para a sua reutilização museal por parte da ditadura que governou Portugal entre 1926 e 1974. Efectivamente, o entendimento que o Estado tinha dos museus enquanto instrumento de suporte do regime coadunava-se melhor com a instalação em edifícios históricos, uma vez que estes materializavam a memória de glórias passadas. Nos poucos casos em que se optou pela construção de raiz, privilegiou-se a afirmação de uma linguagem classicista, supostamente nacionalista, que, paradoxalmente, correspondia à imagem de outros regimes totalitários europeus. Carlos Guimarães refere o caso excepcional do Museu José Malhoa, construído em 1934, durante o efémero período do 1º Modernismo português, terminado no final da década de 30, que “*recorre a expressões formais do Movimento Moderno*” Cf. Guimarães, 2004: 234.

no caso da “*creazione di nuovi musei, così come nell’ampliamento e nella riorganizzazione di quelli esistenti, l’Italia non può sottrarsi alla tradizione, è necessario rispettare i caratteri storici delle sue diverse componenti, le particolarità che in ogni regione della penisola sono testimonianza di antiche civiltà*”¹²⁴.

Segundo Pietro Marani, aquela posição que emanava do contexto histórico italiano, decorrente da ascensão do fascismo, retratava a realidade dos museus italianos que se acolhiam à data, na sua quase totalidade, em palácios ou outros edifícios antigos. Assim, “*in Italia la questione del museo si poneva piuttosto come problema di restauro di un edificio antico, spostando il dibattito dai contenuti specifici della museografia e della (futura) museologia, a quelli dell’uso, o del riuso, di un edificio storico, nato per assolvere funzioni diverse da quelle di un museo.*”¹²⁵

Paradoxalmente, é nos avultados estragos que a Segunda Guerra mundial provocou, obrigando quer ao restauro e inventariação das obras de arte existentes nos museus italianos, quer à intervenção naquelas instituições, que radica o novo entendimento entre arquitectos e curadores que, por sua vez, sancionou a implementação de inovações no universo museal transalpino.

Na intervenção e reformulação dos espaços museais italianos assumiu relevância o relacionamento entre visitante e obra, que passou a valorizar a emotividade do primeiro no percurso de aproximação à segunda, impondo uma reformulação total da museografia¹²⁶.

Outro aspecto que caracteriza as alterações realizadas nos museus italianos, no pós-guerra, é a afirmação da veracidade do monumento, que recorre à assumpção da contemporaneidade das novas intervenções¹²⁷ mas,

¹²⁴ A. Huber. *Il Museo Italiano. La trasformazioni di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell’esperienza museografica degli anni ’50*. 1997: 54-55. Cf. Marani, 2006: 52.

¹²⁵ Marani, 2006: 53.

¹²⁶ Entre os exemplos que reforçam este raciocínio, Marani refere o “*fortissimo impatto emotivo suscitato dalla prima grande mostra monografica tenuta in Italia su Picasso, nel 1953, allestita nella Sala delle Cariatidi semidestrutta dalle bombe nel Palazzo Reale di Milano com, al centro, Guernica, per trovare conferma di una nuova sensibilità diffusa che, insieme all’apprezzamento dell’arte contemporanea, faceva guardare al contenitore come a un’opera d’arte, essa stessa oggetto di ingiuria, e che partecipava e condivideva col capolavoro picassiano la denuncia della guerra e della pazia umana*”. Cf. Marani, 2006: 54. Também Guimarães refere este grande investimento na museografia, num contexto caracterizado por espaços pré-existentes, que determinou um forte investimento no desenho dos suportes. Cf. Guimarães, 2004: 133.

¹²⁷ Revelando uma atitude que antecipa as orientações da *Carta de Veneza* de 1964.

também, à demolição e transfiguração criteriosa daquelas promovidas com recurso à *integração estilística*, que caracterizara o período anterior.

Os exemplos dos projectos implementados no *Castello Sforzesco* (1954-56) Milano, do grupo BBPR (Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers) e do *Museo di Castelvecchio* (1956-64) Verona, de Carlo Scarpa, impõem-se como dos mais representativos deste tipo de intervenção.

No *Castello Sforzesco*, as peças a expor, entre as quais se incluíam fragmentos do monumento, foram seleccionadas aparecendo isoladas¹²⁸, e expostas em suportes contemporâneos, especificamente desenhados. Esta orientação completava-se com a intervenção no castelo, cujo espaço original foi recuperado, de forma a conferir “*una risonanza nuova all’antichità dei reperti e delle opere, come ricollocandole storicamente in contesto (operazione assai diversa dalla «ricostruzione d’ambiente»*”.¹²⁹

No *Museo di Castelvecchio* Carlo Scarpa¹³⁰ também interveio de forma purificadora, sobre as alterações oitocentistas e novecentistas, que foram demolidas ou viram acentuado o seu carácter de cenário, procurando afirmar a veracidade histórica do monumento.

Aquela segunda via em particular consagrou um dos aspectos mais interessantes do projecto que incidiu sobre um antigo edifício militar construído pelos franceses, a norte do castelo. Em 1923, essa construção foi adaptada a museu, operação que transfigurou a fachada militar, à qual foram apostas peças góticas individuais, organizadas segundo um eixo de simetria, que lhe conferiram o aspecto de palazzo, considerado mais consentâneo com a função museal.

A intervenção de Scarpa procurou reassumir a assimetria do gótico veneziano, recorrendo à deslocação da entrada do piso térreo para a direita e, no piso superior, à colocação de caixilhos não referenciados à métrica

¹²⁸ A estabilidade e importância das colecções italianas permite a selecção de peças de grande qualidade, e justifica a fraca política de aquisições, reveladora do entendimento de “colecção fechada” que caracteriza os museus italianos. Cf. Guimarães, 2004: 134.

¹²⁹ Marani, 2006: 54.

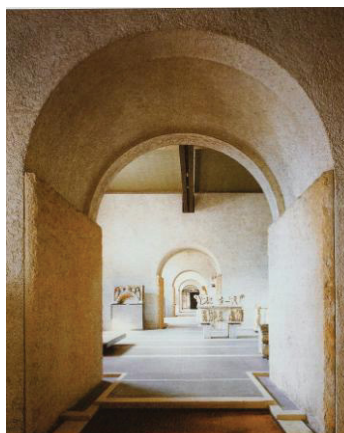
¹³⁰ A propósito das intervenções anteriores de que este museu fora objecto Scarpa referiria em 1978, que “*Em Castelvecchio tudo era fraude*” justificando a sua opção de projecto. Cf. Los, 2002: 77.

compositiva do alçado, mas antes ao novo elemento parietal projectado, de forma a evidenciar a autonomia da fachada face ao espaço arquitectónico [44].

Aquela autonomia é enfatizada no interior com os pavimentos, semelhantes a tapetes¹³¹, que não estão em contacto com as paredes, nem estas, quando novas, em contacto com os tectos [45].



[44] Museo di Castelvecchio. Entrada.



[45] Vista de uma sala.

A colocação das peças é sempre intencional, de forma a valorizar a sua singularidade. Este posicionamento é acompanhado pelo desenho dos suportes, e pela luz para a qual as obras de arte são orientadas, criando condições para a sua percepção.

Marani considera que as reinterpretações dos espaços históricos promovidas, pelo grupo BBPR, por Scarpa e por Albini (nos Palazzo Bianco e Rosso de Genova) reflectem uma perspectiva racionalista e modernista da arquitectura que, em oposição à retórica fascista que se apoiava no museu como promotor da reconstrução de ambientes, considerava o monumento parte integrante da visita, e não um mero contentor. Nesse sentido este constituía uma mais-valia da colecção, isenta da pretensão de a contextualizar numa arquitectura em relação à qual, na maioria dos casos, as peças não possuíam qualquer afinidade¹³².

¹³¹ O termo é empregue por Los. Cf. Los, 2002: 77.

¹³² Cf. Marani, 2006: 55-56.

1.7. Uma nova ideia de museu para uma sociedade contestatária.

Na década de sessenta do século passado a Europa é o palco de um clima de contestação sem precedentes no pós-guerra, de que o *Maió de 68* se tornará a face mais visível. A população universitária constitui-se como o principal foco de descontentamento, e orienta as suas críticas para a cultura académica e oficial, nomeadamente para os museus, que consubstanciavam uma emanção evidente do *status quo*.

A negação dos valores até então prevalecentes cria condições para a afirmação de culturas alternativas, como a *Pop Art*, iniciativas que contribuem para a massificação das agendas culturais, com o pressuposto claro de as democratizar.

Paralelamente, regista-se uma expansão da economia que, ao incrementar o desafogo económico, vai viabilizar o aumento dos tempos livres¹³³, constituindo o motor para a afirmação de uma cultura do ócio e do deleite, estados que sempre tinham estado associados ao usufruto dos museus.

Todos estes aspectos influíram na transformação das políticas urbanas impulsionadas pelo modernismo, que privilegiavam as questões habitacionais, e que eram, desde o início da década, criticadas por criarem subúrbios que pareciam “*não ter centros vitais ou distinção individual*”¹³⁴.

Efectivamente, é naquele contexto de crescente desamor para com a sociedade moderna, e em particular para com o seu modelo urbano, que radicam uma série de alterações “*desenvolvimento das indústrias culturais, requalificação urbana pela qualidade e tipo de equipamentos, concorrência das cidades na sua afirmação europeia (...) que convergem para a importância que os museus desempenham num ambiente global*”¹³⁵ que deixa de eleger o factor económico como o exclusivo elemento valorizador dos contextos urbanos.

¹³³ Após o segundo grande conflito mundial, afirma-se um crescente interesse pelas viagens turísticas que, associado à necessidade de reconverter o excedente, quer de pilotos militares, quer de aviões, reflectir-se-á no crescimento do transporte aéreo associado a esse fim, agilizando as deslocações, que até então se realizavam preferencialmente por paquete.

¹³⁴ Tunnard, C. Pushkarev, B. *Man-made América: chaos or control*. 1963: 3. Cf. Relph, 2002: 187.

¹³⁵ Montaner, Josep Maria. *Museos para el Nuevo Siglo*. 1995: 6-15. Cf. Guimarães, 2004: 135.

A conjunção de todos estes factores irá acentuar a pressão sobre a instituição museal, obrigando a repensar os seus fundamentos.

Embora aquelas questões se tenham constituído como incontornáveis na cronologia supramencionada, impondo o repensar do museu, desde os anos cinquenta que o *International Council of Museums* (ICOM) criado no seio da UNESCO em 1946, definira a *Museologia* como uma área do conhecimento “*che concerne lo studio delle finalità e dell’organizzazione dei musei*”¹³⁶ distinguindo-a da *Museografia*, que se restringia ao saber técnico necessário para organizar os aspectos práticos do edifício do museu.

Tal distinção entre dois termos que até então configuravam um pleonasma – museografia e museologia – estabeleceu uma diferença, que ainda hoje persiste, entre aqueles que se reconhecem na definição encontrada pelo grupo de trabalho da UNESCO coordenado por Georges Henri Rivière que, nos anos setenta, definiu a *Museologia* como “a ciência dos museus”, e os que, em regra oriundos dos países anglo-saxónicos, a consideram uma prática para a boa organização e gestão do museu, designando-a por *museum studies*¹³⁷.

A intensificação do debate, durante as décadas de setenta e oitenta do século XX, orientou-se para o próprio significado de museu restrito ao edifício, defendendo a relação com o ambiente e com a sociedade em geral. É neste contexto, que a *nouvelle muséologie*, liderada por Rivière, procura alterar o entendimento multissecular do museu como um lugar de conservação encerrado, postulando um novo modelo, o ecomuseu¹³⁸.

¹³⁶ Marani, 2006: 14.

¹³⁷ Pietro Marani refere que ainda hoje alguns dos dicionários mais reconhecidos, insistem em considerar as duas designações como sinónimos, acentuando a confusão entre o âmbito de uma e outra. O autor salienta também que aquela divergência se reflecte no facto do ICOM nunca ter inserido nos seus estatutos, a definição elaborada pelo grupo de trabalho. Cf. Marani, 2006: 14.

¹³⁸ Em 1969 Hughes de Varine-Bohan defendia que o conceito de museu tradicional, contestado pela maior parte dos intelectuais, já não fazia sentido uma vez que a conservação do património cultural da Humanidade não se devia restringir ao gosto elitista do passado, nem à pesquisa estéril restrita ao meio intelectual, aspectos que fundamentavam a acusação de que a instituição representava um instrumento de propaganda e opressão daqueles que, por razões estéticas, políticas, morais ou de outro tipo, se constituíam como uma casta detentora da verdade. A sua crítica revelava mesmo aspectos premonitórios ao perspectivar cenários de consumismo de massa que, abrindo o museu ao público dos hotéis e restaurantes, converteriam a instituição em mais um bem de consumo destinado àqueles que possuíam os meios financeiros para viajar e visitá-lo. Estas questões impunham ao museu que se afirmasse como um projecto de crescimento cultural harmonizador, sem limites temáticos, tipológicos ou

O ecomuseu¹³⁹ contém os pressupostos do museu tradicional, de entre os quais se destacam as obrigações de conservar, de estudar e de divulgar, mas a sua área de intervenção é bem mais vasta, uma vez que se norteia pela vontade de proteger o património cultural¹⁴⁰ de uma área delimitada, geográfica ou administrativamente.

Nesse sentido a sua ênfase não é orientada para o edifício onde se expõem as peças do seu acervo, porque elas não constituem o seu objectivo primordial, mas antes para a paisagem, rural ou urbana, entendida como palco da produção cultural de uma população, que se expressa nos seus mais simples aspectos, técnicos, sociais, lúdicos, configurando uma dupla abertura, para o exterior mas também para novas formas de cultura.

A vontade de “abrir” o museu, adequando-o a uma sociedade que já não se revia nos conceitos académicos¹⁴¹, não se limitou ao conceito do ecomuseu, inspirando, igualmente, modificações na arquitectura de um tema que regista então um desenvolvimento equiparável ao que caracterizara o século anterior.

monodisciplinares, capaz de situar o Homem na complexidade da relação entre passado e presente, atribuindo relevância ao ambiente. Cf. Marani, 2006: 18.

¹³⁹ O conceito de museu que não se restringe às quatro paredes do edifício, que o ecomuseu representa, foi primeiramente ensaiado em 1891, na ilha sueca de Djurgarden, por Artur Hazelius, tendo constituído o antepassado dos *museus ao ar livre* e dos *parques temáticos*. O museu designado *Skansen* nasceu como reacção aos fenómenos associados de industrialização-urbanização que ameaçavam o *modus vivendi* tradicional, condenando ao desaparecimento a cultura popular que dele emanava. A sua estratégia norteou-se pela recolha de objectos e descontextualização de edifícios, posteriormente recontextualizados na área musealizada por reconstrução, bem como pelo utilização de manequins vestidos à época, recursos com os quais se procurava reconstituir a vida e usos das populações rurais. Este paradoxo que impunha a destruição de ambientes originais, no pressuposto de os preservar noutro local, é liminarmente recusado pelo ecomuseu. Cf. Marani, 2006: 90, e *La Muséologie selon Georges Henri Rivière*, 1989: 147.

¹⁴⁰ Reforçando esta via o conceito de património, imbuído, como já referimos, de um cunho nómada tem vindo a abarcar áreas anteriormente não valorizadas, como a arquitectura vernacular, valorizando os contextos específicos de cada região, ou a arquitectura industrial e os conjuntos construídos, bem como a paisagem e o próprio património imaterial, numa prova da “democratização” do conceito que espelha a afirmação de novos valores sociais.

¹⁴¹ Essa abertura foi formalizada na Assembleia-geral do ICOM, de 1974, em que se aprovaram, novos estatutos e, nomeadamente, a actual definição que postula que “O museu é uma instituição permanente, sem fim lucrativo, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, e que promove pesquisas relativas aos testemunhos materiais do homem e do seu ambiente, adquire-os, conserva-os, comunica-os e expõe-nos para fins de estudo, educação e lazer”. Cf. Camacho, 1999: 91.

Efectivamente, é na segunda metade do século passado que se regista a gradual abertura do conceito de museu a novas realidades ligadas à natureza, como os parques naturais, jardins botânicos e zoológicos, aquários, e o território¹⁴², ou ainda a áreas experimentais da arte e da técnica.

As áreas experimentais em particular acentuaram a desadequação dos espaços museológicos tradicionais, para a contextualização de determinadas expressões artísticas. Seguindo uma orientação que se pode considerar herdeira do modelo da *grande nave*¹⁴³, são aproveitados como espaços expositivos armazéns abandonados, considerados mais adequados para a contextualização da arte contemporânea do que os museus académicos.

Assim, a disseminação do tema museu vai concretizar-se pelo *“lançamento de novos museus e pela requalificação de outros existentes, com clara tradução pública, quer no debate cultural promovido e provocado pelas iniciativas concretas encetadas, quer pelo retomar das velhas questões do papel e função do museu face à sociedade ou, ainda e de forma um pouco mais restrita, pela discussão alimentada entre especialistas sobre a aplicação de novas técnicas na organização interna, formas expositivas, relação entre obra exposta e a arquitectura definidora do espaço museológico”*¹⁴⁴.

A imensidade de projectos que se registam no último quartel do século passado obriga à selecção daquele, que do nosso ponto de vista, melhor respondeu às questões levantadas pela *revolução romântica*¹⁴⁵, contribuindo para a consagração do reconhecimento que os museus alcançaram nas sociedades pós-industriais, enquanto peças centrais nas políticas de valorização urbana.

Naquele pressuposto a abordagem do projecto do Centro *Georges Pompidou* (1972-77) Paris, de Renzo Piano e Richard Rogers, afigura-se-nos incontornável, até pela forma pioneira como contribuiu para a promoção internacional da capital francesa, inspirando as grandes obras do segundo septanato de François Mitterrand¹⁴⁶.

¹⁴² Assumindo lugar de destaque os centros históricos das cidades europeias.

¹⁴³ Não só pela sua dimensão e espacialidade, mas também por se tratar de espaços marginais ao academismo dos museus.

¹⁴⁴ Guimarães, 2004: 135.

¹⁴⁵ A expressão refere-se ao Maio de 68. Cf. Fernández, 2001: 86.

¹⁴⁶ Que não se limitaram à construção de museus, atente-se no caso do *Arco de Triunfo da Humanidade*, embora estes equipamentos tenham constituído a sua parcela mais significativa,

O Centro *Georges Pompidou* [46-47], ergue-se num dos mais centrais e históricos bairros parisienses, o *Marais*, não evidenciando, quer na escala da sua massa, quer na imagem futurista e *high-tech*, quaisquer preocupações de carácter contextual¹⁴⁷.

O edifício é um grande contentor envidraçado, recoberto por uma malha quadrada de aço tubular que, em conjunto com tirantes de aço dispostos na diagonal, constitui a sua estrutura. O sistema compositivo das fachadas é completado com os acessos verticais, escadas, escadas rolantes e elevadores (pintados de vermelho) e com as redes de infra-estruturas, refrigeração e aquecimento (azul) água (verde) e sistema eléctrico (amarelo) que acentuam a sua diversidade face à envolvente constituída por edifícios dos séculos XVII a XIX¹⁴⁸.



[46] Centro Pompidou. Relação de escala com a envolvente.



[47] Exterior.

A vontade de afirmar uma imagem distinta do museu académico, está patente no abandono do termo *museu*, que sempre designou a instituição, no rebaixamento da entrada que anula o estatuto reverencial típico dos seus congéneres, na utilização de referências da arquitectura industrial¹⁴⁹ e, no

Musée des Sciences – La Villette, 1980-86 de A. Fainsilber, *Musée d'Orsay*, 1980-86, de Gae Aulenti, e o *Grand Louvre*, 1983-89, de I.M.Pei Partners.

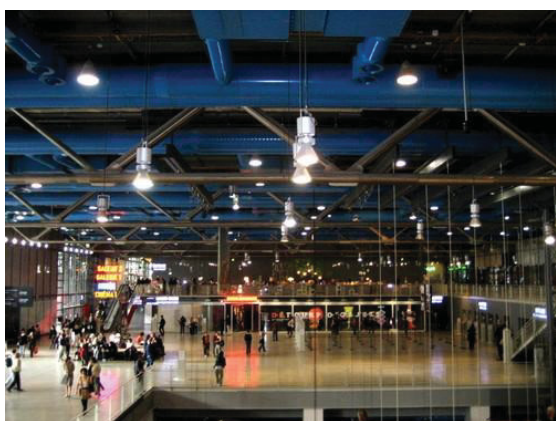
¹⁴⁷ Como aliás é característico da escola de design inglês *Dymaxion*, e da obra neo-futurista da *Archigram*, em que o edifício se inspira. Kenneth Frampton considera-o mesmo o paradigma deste tipo de arquitectura. Cf. Frampton, 2003: 347.

¹⁴⁸ O contraste face à envolvente, que a exposição das redes infra-estruturais acentua, é criticado por Diane Ghirardo nos seguintes moldes “*Raramente tantas informações sem interesse foram transmitidas por uma fachada com tanta agressividade cromática*”. Cf. Ghirardo, 2002: 95.

¹⁴⁹ Carlos Guimarães refere a “*lógica e sinalética importada das unidades industriais, onde os referentes não são espaciais, mas antes grupos, sectores e especialidades sinalizados com cores, ou códigos compostos*”. Cf. Guimarães, 2004: 138.

espaço interior que denota a filiação nas arquitecturas oitocentistas que enformavam o modelo da grande nave¹⁵⁰.

Reforçando a ideia de um novo conceito de museu a orientação programática do Centro Pompidou “*non si limita alla raccolta e all’esposizione di opere d’arte tradizionali, ma diviene il luogo propulsivo da cui ogni manifestazione creativa può irradiarsi all’intorno, essendo collegato, a sua volta, com altre istituzioni museali*”¹⁵¹. É essa orientação programática que justifica a flexibilidade do seu espaço interior¹⁵² [48], em *open-space* nos pisos intermédio e elevado destinados, respectivamente, às exposições temporárias e permanentes¹⁵³, enquanto o piso de entrada acolhe o átrio, a bilheteira e a livraria.



[48] Centro Pompidou. Aspecto do interior.



[49] Terraço.

Um dos mais interessantes aspectos do projecto reside precisamente na forma como, não obstante o carácter alienígena da sua arquitectura, contribuiu

¹⁵⁰ Esta filiação nos espaços das Exposições Universais é sugerida por diversos autores, de entre os quais destacamos Diane Ghirardo, que a considera propiciadora de “*infinitas modulações e de acomodar os mais diversos tipos de exposições e actividades*”. Cf. Ghirardo, 2002: 91.

¹⁵¹ Marani, 2006: 67.

¹⁵² Uma flexibilidade “*cuyo mensaje arquitectónico puede interpretarse como una serie de espacios abiertos para una cultura, igualmente, abierta. El edificio se abre totalmente a la ciudad, al tiempo que sus fachadas de paneles acristalados y la gran plaza evidenciam su accesibilidad.*” Hernández, 2001: 172.

¹⁵³ Esta opção de manter em *open-space* a área destinada às exposições permanentes, actualmente alterada, é um dos aspectos mais criticados do projecto, sendo-o por diversos autores que referem a sua inadequação funcional. J.F. Leroux-Dhuys utiliza o exemplo do *Centro Pompidou* a propósito das arquitecturas que se impõem ao programa museológico, em detrimento de soluções funcionais, acrescentando que “*un musée est plus qu’un simple espace couvert*”. Cf. *La Muséologie selon Georges Henri Rivière*, 1989: 333.

para a dinamização da área urbana em que se situa¹⁵⁴, com os seus terraços povoados de esculturas [49], locais de repouso, cafés, e inúmeras actividades que se geram em seu redor, constituindo-se como uma âncora para outros projectos de agregação social, restaurantes, comércio e galerias. Nesse sentido o Centro *Georges Pompidou*, pode bem ser considerado o pioneiro de um tipo de museu que associa o entretenimento, e não tanto a cultura, a uma arquitectura icónica susceptível de se constituir como uma mais valia para a cidade¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Também em Frankfurt, durante a década de oitenta do século passado, um ambicioso programa político museal promoveu a construção de vários museus que a transformaram numa “*cidade de museus*”. Contudo, estes projectos revelam um distanciamento face aos empreendidos em Paris, que se orientam para uma utência massificadora, configurando pelo contrário um “*entendimento do museu como local de cultura reflexiva, de observação pausada, de contemplação*”. Cf. Guimarães, 2004: 145.

¹⁵⁵ A este propósito Kenneth Frampton refere-se à vista sobre Paris que se usufrui das escadas rolantes do alçado poente nos seguintes termos. “*Hoje, essas vias de acesso são insuficientes para acomodar a média diária de mais de 20.000 visitantes, muitos dos quais o procuram não pelas actividades culturais oferecidas, mas pelo edifício em si e pela vista que dele se descortina*”. Cf. Frampton, 2003: 347-348.

1.8. Arquitectura e star-system. Museu, *shopping* ou obra de arte?

Nas últimas décadas do século passado os museus alcançaram um estatuto que lhes conferiu um mediatismo inédito na sua história centenária, consubstanciando uma verdadeira reviravolta face à crise que se afirmara na década de sessenta.

As administrações públicas, centrais e regionais, apostaram na criação de novos museus, ou na remodelação dos existentes, revelando um entendimento da instituição que suplanta o conceito de *lugar da criatividade e da cultura*, associando-o à capacidade de afirmar a centralidade de uma região ou cidade, ou ainda de revitalizar áreas economicamente deprimidas¹⁵⁶.

Aquela estratégia apoiou-se, preferencialmente, na comercialização da produção cultural e, paralelamente, na afirmação de propostas arquitectónicas arrojadas, que configuram presenças icónicas nos contextos onde se erguem, sendo concebidas por arquitectos que integram o *star-system* da profissão.

Por sua vez, a captação de novos públicos impôs a reformulação dos programas dos museus, que passaram a contemplar novas áreas de serviço público, espaços de acolhimento de maior dimensão, loja do museu, biblioteca, cafetaria, auditório, salas didácticas, serviços educativos e espaços vocacionados para eventos sociais, que constituem uma oferta autónoma das áreas expositivas. Paralelamente, incrementaram-se as áreas destinadas às exposições temporárias, pondo-se mesmo em causa o carácter permanente das exposições, que diversos autores preferem designar como *temporárias de longa duração*¹⁵⁷.

A estratégia, que se apoia na combinação de todos os aspectos supramencionados, revelou-se profícua, na medida em que, apesar do grande incremento do número de museus ocorrido naquele período, o número de

¹⁵⁶ O Guggenheim de Bilbao constitui um exemplo paradigmático deste tipo de opção.

¹⁵⁷ Esta opção resultou do reconhecimento do interesse acrescido que as exposições temporárias despertavam no público, face às suas congéneres de carácter permanente, interesse que radica na inovação da imagem, e na forma menos convencional como as primeiras se organizam apoiando-se, nomeadamente, em métodos de divulgação similares aos utilizados nos produtos comerciais. Atente-se a este respeito à relação entre as obras expostas e a venda de objectos nas lojas dos museus, que já não se reduzem aos posters, postais ou catálogos, ou ainda à usurpação da *forma* pelo *fundo* que se faz sentir em certas exposições-espectáculo que assumem um estatuto de primazia sobre os objectos que deviam mostrar.

visitantes dos museus aumentou exponencialmente. Contudo, este aumento constituiu-se como resposta à utilização de técnicas comerciais para aperfeiçoar a imagem, integrando um mecanismo, que não é exclusivo dos museus, e que ao fazer da cultura um fenómeno comercial transformou todo o património num produto comercializável¹⁵⁸.

Assim, se antes a finalidade da visita ao museu assumia um interesse eminentemente científico ou didáctico, hoje assume características essencialmente lúdicas e consumistas¹⁵⁹. O *não-público* que se pretendeu cativar na sequência da crise dos anos sessenta transformou-se num *público de proximidade*, ou num *público de superfície*¹⁶⁰, justificando a utilização do termo *shopping center cultural* para designar certos museus.

A atracção turística em que os museus se tornaram na sociedade contemporânea, é equiparável ao interesse que os teatros e as grandes exposições oitocentistas despertaram no passado, *“un’attrazione effimera che, passata la rappresentazione, lascia sul campo il niente che c’era prima. Ma questa è la legge dei consumi: attirare la gente che puo spendere e che puó utilizzare gli aerei (...) dati i voli a basso costo e i «pacchetti» inclusivi che prevedono, oltre che il volo e l’albergo, anche i biglietti per la grande mostra”*¹⁶¹.

Como já referimos anteriormente a arquitectura desempenha um papel crucial na implementação da estratégia de reafirmação da instituição museal, na medida em que materializa a imagem do apetecível produto de consumo em que o museu se transformou¹⁶². Esse contributo inestimável, que complementa o posicionamento comercial do museu, tem-se apoiado na escolha de nomes consagrados do panorama arquitectónico internacional, susceptíveis de garantir soluções facilmente mediatizáveis, e logo capazes de atrair apreciáveis quantidades de público, independentemente daquilo que vierem a expor.

¹⁵⁸ Por isso, o incremento de público aos museus é também um reflexo da globalização que se regista desde finais dos anos oitenta sendo uma das suas manifestações mais evidentes o carácter pandémico da indústria turística.

¹⁵⁹ Paradoxalmente, parte substancial da estratégia apoia-se no *entertainment*, um recurso desde sempre utilizado pelos museus americanos, que se nortearam pelo carácter didáctico e instrutivo das suas exposições.

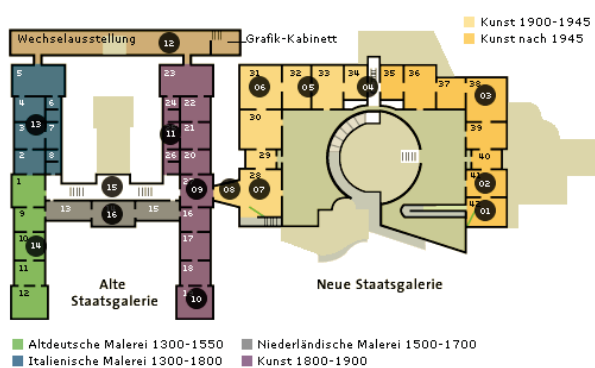
¹⁶⁰ Esta terminologia é utilizada por André Desvallées no texto intitulado *“Que Futuro?”*, publicado no nº 1 da Revista da APOM em Outubro de 2003.

¹⁶¹ Marani, 2006: 76.

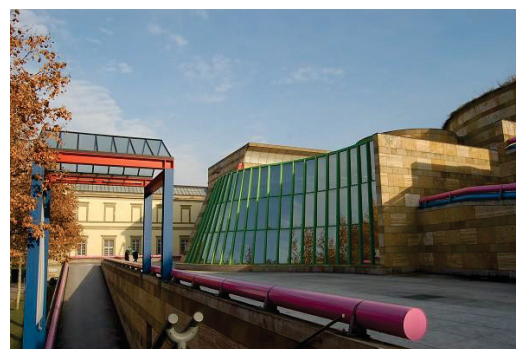
¹⁶² Pietro Marani considera a actual relevância da arquitectura na imagem do museu semelhante àquela que se verificou no início do século XIX, *“momento in cui la definizione stessa di «museo» andava appannandosi e perdendo di specificità, o ampliandosi a dismisura”*. Cf. Marani, 2006: 79.

Importa aqui esclarecer que a reafirmação da instituição museal, naquilo que diz respeito à *arquitectura do museu*, se tem expressado de formas diversas, evidenciando as inúmeras possibilidades de experimentação que se abriram aos arquitectos na década de sessenta com a afirmação dos valores pós-modernistas¹⁶³. Assim, sem pretendermos esgotar todas as vias projectuais que têm sido exploradas nas últimas décadas, destacamos as soluções que, naquele período de tempo, nos parecem constituir os exemplos mais capazes de esclarecer o nosso raciocínio sobre a diversidade contemporânea do espaço arquitectónico dos museus.

A *Neue Staatsgalerie* (1984) Stuttgart, de James Stirling e Michael Wilford [50-51], constitui um dos mais expressivos exemplos do *museu como shopping center cultural*¹⁶⁴. O projecto, que constitui uma ampliação de um museu abrigado num edifício de inspiração neoclássica construído no início do século XIX, evidencia algumas preocupações de contextualização patentes quer na cércea, que acompanha a do imóvel pré-existente, quer no recurso ao revestimento da fachada com arenito dourado de dois tons, um material tradicional na construção local.



[50] *Neue Staatsgalerie* - Planta do conjunto.



[51] *Neue Staatsgalerie* Exterior.

¹⁶³ Essa abertura à experimentação de novas linguagens que se posicionou como uma crítica ao Modernismo, cujos preceitos idealistas tinham evoluído para uma nova forma de academismo, é defendida de forma muito clara por Robert Venturi na sua obra paradigmática *Complexidade e Contradição*, publicada em 1964, em que o autor defende que “*Los arquitectos no pueden permitir que sean intimidados por el lenguaje puritano moral de la arquitectura moderna*”. Cf. Hereu, 1999: 437.

¹⁶⁴ A expressão é empregue por Diane Ghirardo que põe a hipótese deste ser o museu mais importante da década de oitenta do século passado, e que salienta o facto da entrada para todos os espaços, mesmo os que albergam exposições temporárias, ser gratuita, reforçando o seu carácter público de centro comercial-cultural. Cf. Ghirardo, 2002: 101-102.

Um dos aspectos mais evidentes do projecto é a complexidade patente na fragmentação da sua morfologia. Essa característica, que é referida por diversos autores, constitui uma síntese entre diversas influências arquitectónicas que se formalizam num *historicismo desmaterializado*¹⁶⁵. É essa característica que Frampton considera responsável pelo aspecto heterogéneo e contraditório do edifício, patente na “*estrutura de concreto armado, meticulosamente detalhada e com um requintado acabamento em pedra de cantaria, (...) e na mediação da monumentalidade (...) evidente em certos episódios de influência construtivista como a parede-cortina dramaticamente sinuosa, (...) corrimãos tubulares externos, (...) edículas simbólicas em aço tubular leve*”¹⁶⁶. Este conjunto de elementos díspares tem como função, segundo o autor, atrair o homem comum, integrando um mecanismo corrente da actual administração dos museus.

Montaner também frisa a heterogeneidade do projecto de Stirling, que abandonando embora o conceito modernista dos museus como continentes neutros (ou caixas brancas) e assumindo um protagonismo que o converte na peça principal do museu, mantém características daquele despojamento numa afirmação de autonomia da linguagem arquitectónica das partes em detrimento da coerência do todo¹⁶⁷.

A “estranheza” patente na sua ambivalência morfológica é um dos principais atributos que conferem à *Neue Staatsgalerie* a imagem icónica, ainda hoje tão apreciada nos museus, que Carlos Guimarães considera recuperar o

¹⁶⁵ Kenneth Frampton utiliza esta designação para se referir à obra de arquitectos que tendo defendido posições de modernismo tardio, como James Stirling, Philip Johnson, Hans Hollein, etc., abraçaram o pós-modernismo desenvolvendo obra imbuída de um discurso historicista desmaterializado “*conscientemente assumido e virtualmente misturado, ao sabor do acaso, com fragmentos modernistas*”, concluindo que “*quase sempre, o resultado é uma «cacofonia» inconclusiva em que o arquitecto perde o controle do seu material*”. Frampton, 2003: 374.

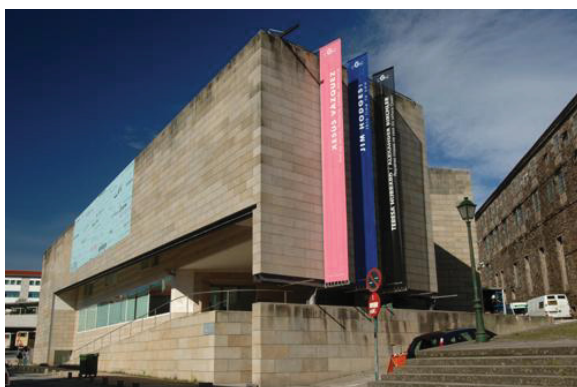
¹⁶⁶ *idem*: 375.

¹⁶⁷ O autor refere-se à plataforma, praça pública, vestíbulo de entrada, e salas em fileira, espaços que dão “continuidade à solução tradicional em forma de U” e que considera “o museu propriamente dito”, estabelecendo uma interessante distinção com os restantes espaços onde se incluem o bar, restaurante, direcção, auditório e escola de música, “*tudo isso articulado em um conjunto pop, feito de cores vivas*”. Montaner refere ainda que “*a condição contemporânea do museu, que deve ser continuamente ampliado, fomenta esse carácter fragmentário e aditivo*”. Montaner, 1995: 97. Raciocínio similar é feito por Luis Alonso Fernández, que o designa por *Dicotomía pactada* ou *El museo en dos formulaciones*, salientando a expressão autónoma da linguagem arquitectónica da área não vinculada a exposições, contrastante com a neutralidade dos espaços expositivos, que considera projectados de acordo com a tradição das concepções românticas e neoclássicas. Cf. Fernández, 2001: 286.

modelo do *Museu-Monumento Urbano*, interpretando a perspectiva qualificadora da cidade proposta por Aldo Rossi¹⁶⁸.

O *Centro Galego de Arte Contemporânea* (1988-1993) de Siza Vieira ergue-se na proximidade do convento de Santo Domingo de Bonalval, no centro urbano de Santiago de Compostela, cidade classificada como Património Mundial da UNESCO.

O edifício [52-53] é representativo das preocupações que o arquitecto reflecte na sua arquitectura, caracterizada por uma linguagem em que a interiorização dos conceitos modernistas, patente na pureza das formas despojadas de carga decorativa, se expressa numa perspectiva de valorização do contexto¹⁶⁹.



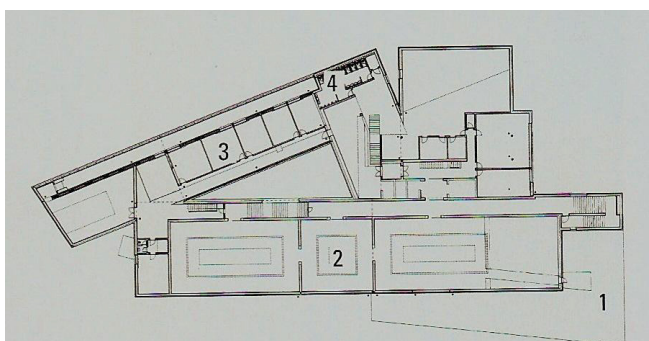
[52-53] Centro Galego de Arte Contemporânea. Exteriores.

¹⁶⁸ O autor estende o mesmo raciocínio ao Museu Guggenheim de Bilbao, ressaltando embora as especificidades de cada obra. Cf. Guimarães, 2004: 146.

¹⁶⁹ Diane Ghirardo a propósito desta conciliação entre o uso de materiais tradicionais e a linguagem moderna refere que “as linhas limpas e as superfícies bem definidas são claramente inspiradas pelo movimento moderno, mas a localização, a orientação e a relação com o prédio já existente, a igreja e o claustro restaurado de um mosteiro não o são”. Ghirardo, 2002: 89-90. Este carácter conciliatório generaliza-se na produção arquitectónica portuguesa na sequência da crise dos últimos CIAM onde se procurou transcender o abstraccionismo da “cidade funcional”, afirmando o objectivo de trabalhar para a criação de um ambiente físico capaz de satisfazer as necessidades emocionais e materiais do Homem. Nessa conjuntura, e na sequência do 1º Congresso Nacional de Arquitectura de 1948, criam-se condições de reorientação da profissão para um entendimento entre arquitectura erudita e arquitectura popular, que se consagraram após a realização do *Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa* de 1955, numa abordagem contemporaneamente enquadrada, procurando evitar os excessos das vanguardas modernistas, e valorizando os saberes ancestrais e a integração no contexto envolvente.

Aquela abordagem, que se apoia na integração no sítio, evidencia-se na utilização de materiais tradicionais, a alvenaria de pedra, na relação de escala entre o museu e a pré-existência, e ainda na sua implantação que acentua a rua-corredor da cidade tradicional, transporta os desníveis do terreno para o interior do edifício recorrendo a um sistema de rampas e escadas, e, simultaneamente, viabiliza a descoberta do jardim histórico ao qual se acede pela escadaria criada entre aquele e o convento¹⁷⁰.

Assim, a implantação resulta de uma vontade de fusão com o sítio, que sugere a forma triangular da planta [54] cujo centro é o pátio em redor do qual se organizam os dois corpos, a nordeste os serviços administrativos e o auditório, a sudoeste as áreas expositivas. Estas por sua vez recuperam a tipologia das salas em sequência que, segundo Luis Alonso Fernández, evidencia pouca flexibilidade configurando um exemplo de predomínio absoluto de *“la estructura y los espacios sobre su inevitable función museográfica”*¹⁷¹.



[54] Planta do rés-do-chão. 2 – Salas de exposição.

¹⁷⁰Esta questão é particularmente demonstrativa da capacidade do arquitecto em entender o sítio, localizado no limite da cidade histórica classificada como Património Mundial. Giulio Carlo Argan defende que a problemática da urbanística ocidental radica na ruptura entre a cidade histórica e a cidade moderna. Segundo o autor é essa ruptura que restringe o carácter histórico ao núcleo antigo, gerando um sentido anti-histórico ao núcleo novo. Assim, a cidade moderna cresce sem grandes preocupações de cunho qualitativo, numa evidência antitética da relação entre qualidade e quantidade, enquanto a cidade histórica, definida por uma relação proporcional entre aquelas duas categorias, define estagnada. Santiago de Compostela constitui um exemplo importante de continuidade e desenvolvimento entre cidade histórica e cidade contemporânea, que se reflecte na harmonia e qualidade do seu espaço urbano, aspectos que foram assumidos pelo carácter integrador deste projecto. Cf. Argan, 1993: 74.

¹⁷¹O autor equipara o museu em apreço ao *Museo Nacional de Arte Romano de Mérida* e aos projectos de Richard Meyer para Frankfurt e Atlanta, integrando-os num conceito de arquitectura museal que designa por *Prevalência arquitectónica* *“(O museo en sí y de sí mismo, como expresión autónoma.)* e acrescentando que *“dentro de la dialéctica existente entre contenedor y contenido, los representantes de esta postura han acentuado la prioridad arquitectónica preconizada por el innovador modelo de Wright.”* Cf. Fernández, 2001: 285. A este aspecto não será também alheio o facto do projecto de arquitectura ter sido concebido sem um programa museológico pré-determinado. Cf. Montaner, 1995: 82.

O aparente enclausuramento do museu que permitiria supor um espaço interior sombrio, é desmentido pela engenhosa solução de iluminação natural das salas, que garante que as paredes recebam mais luz que o visitante, bem como pela abertura localizada de vãos orientados para aspectos determinados da envolvente, num registo que Montaner classifica como introspectivo, numa procura equilibrada entre a “*complexidade interior do espaço do museu e a necessária adaptação às características singulares de cada lugar*”¹⁷².

Como referimos anteriormente estamos cientes que os dois projectos apresentados, diversos na solução arquitectónica mas semelhantes nos propósitos que o museu contemporâneo persegue, só minimamente exemplificam o panorama arquitectónico museal contemporâneo. Exemplos limitados, face ao enorme número de propostas de novos museus, que configuram “*el ámbito conceptual y formal de la situación finisecular, pos-moderna, desconstruccionista, neobarroca, etc., que definen las tres últimas décadas de nuestro siglo*”¹⁷³, mas que, não obstante, evidenciam claramente o desacerto contemporâneo entre a concepção do *museu-arquitectura* e o *museu-instituição*¹⁷⁴.

O reconhecimento e identificação daquelas questões tem enfatizado a importância da elaboração prévia de um programa museológico, capaz de se constituir como um *plano preliminar* para o projecto de arquitectura, acompanhando as suas diferentes fases de elaboração. Tal condição de colaboração entre técnicos da especialidade e arquitectos deve ser válida, quer para novos edifícios, quer para edifícios existentes que se pretenda ampliar, ou adaptar para receber um museu.

O Museu Carlos Machado, que constitui o âmbito deste trabalho, enquadra-se precisamente no último destes exemplos. Para um entendimento aprofundado das condicionantes que se fazem sentir sobre o actual funcionamento daquele museu, importa analisar quer as diversas fases do seu projecto museológico, quer as características dos imóveis que abrigam a instituição.

¹⁷² Montaner, 1995: 76.

¹⁷³ Fernández, 2001: 285.

¹⁷⁴ Esta expressão dicotómica é empregue em Fernández, 2001: 285.

2. O MUSEU CARLOS MACHADO: GÉNESE E EVOLUÇÃO DE UM MUSEU INSULAR (1876 – 1934).

Segundo Luís Bernardo Ataíde¹⁷⁵, a génese do “museu micaelense” radica na intenção manifestada, cerca de 1848, pela *Sociedade dos Amigos de Artes e Letras*¹⁷⁶. Esta sociedade cultural possuía então uma biblioteca, um gabinete numismático, uma galeria de estampas, e uma colecção de gravuras, que integravam um espólio enquadrado nos pressupostos do *Mouseion*, evidentes na associação entre a criação artística e a preservação da memória. Na guarda e exposição deste espólio, em moldes adequados à sua função cultural, alicerçava-se a vontade daquela *Sociedade* de construir um pavilhão capaz de o albergar. Ataíde refere também, que a agremiação em causa tinha a intenção de organizar, naquela ambicionada infra-estrutura, exposições de arte, bem como realizar os cursos de índole cultural que a mesma dinamizava¹⁷⁷.

Contudo, esta notável intenção não chegou a materializar-se, em virtude de não ter sido exequível angariar os recursos financeiros imprescindíveis para o efeito¹⁷⁸.

O tempo foi passando sem que a vontade de criar, em São Miguel, um museu vocacionado para a arte, se mostrasse capaz de sublimar o garrote financeiro. Contudo, decorridas cerca de três décadas, mais precisamente em 1876¹⁷⁹, Carlos Maria Gomes Machado, reitor e professor do Liceu de Ponta

¹⁷⁵ Ataíde, 1944: 7.

¹⁷⁶ Fundada a 9 de Setembro de 1848. Andrade, 2003: 208.

¹⁷⁷ A louvável intenção da *Sociedade* acentua o incumprimento legal do Governador Civil, face à *Circular* de D. Maria II, datada de 25 de Agosto de 1836, que impunha o estabelecimento, em cada uma das capitais de distrito “*de uma Biblioteca Pública, um Gabinete de raridades de qualquer espécie, e outro de pintura*” Cf. Martins, 2003: 346. Ora a criação do Distrito Oriental dos Açores, que integrava as ilhas de São Miguel e Santa Maria e tinha como capital a cidade de Ponta Delgada, ocorrera a 28 de Março de 1836. Assim, a *Sociedade dos Amigos de Artes e Letras* revelou, na organização do seu espólio e na formulação da intenção supramencionada, um reconhecimento da mais valia cultural de que se revestia a instituição museal, colmatando uma lacuna que as autoridades não podiam, ou sabiam preencher.

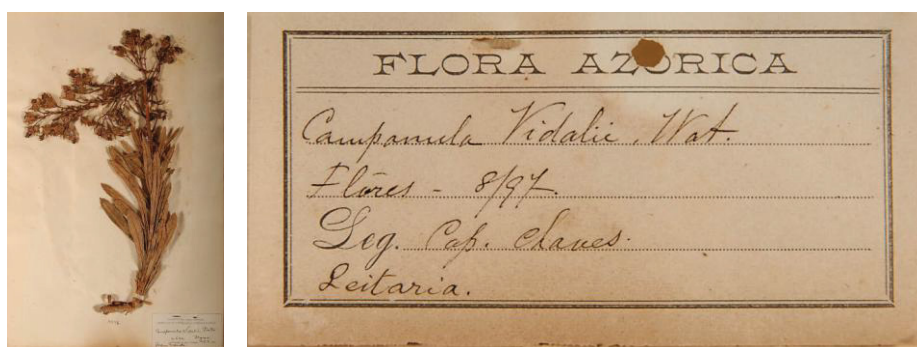
¹⁷⁸ Não nos foi possível, no âmbito deste trabalho, localizar, ou mesmo confirmar, se chegou a projectar-se o espaço em causa, o que nos teria permitido aprofundar o grau de apuro do projecto museológico que se começava a delinear.

¹⁷⁹ No último quartel do século XIX o reconhecimento do papel didáctico que competia à instituição museal impulsionou a fundação de museus provinciais por todo o País. Esses museus, antecessores dos museus regionais, possuíam colecções organizadas em secções de Arqueologia, Etnografia, Antropologia e História Natural, revelando uma estruturação influenciada pelas posições de Leite de Vasconcelos, responsável pelo Museu Etnográfico Português. Cf. Guimarães, 2004: 204.

Delgada, funda, naquele estabelecimento de ensino, um museu de História Natural¹⁸⁰, que incorporava colecções na área da Zoologia, Botânica, Geologia e Mineralogia¹⁸¹.

A intenção do fundador é clara quanto ao objectivo da iniciativa, que era “(...) coligir num local único os seres do reino animal, vegetal e mineral que habitam nestas ilhas e oferecê-los assim, em pouco tempo, ao exame e observação dos naturalistas que aqui aportam, facilitando-lhes o progresso e o adiantamento das ciências naturais (...)”¹⁸².

Para o cabal entendimento desta vontade importa referir que, os naturalistas supramencionados, imbuídos do espírito das expedições científicas iniciadas com o Iluminismo, bem como outros viajantes, e até mesmo locais, produzem, durante todo o século XIX, e início do século XX, narrativas de viagens, corografias, e outros trabalhos, que afirmam um carácter distintivo da realidade natural e cultural do arquipélago açoriano¹⁸³. E é precisamente naquelas representações da singularidade [55 – 56] que radica a construção de consciências identitárias, nas elites locais¹⁸⁴.



[55-56] – Exemplar e tabela de espécime de flora açoriana.

¹⁸⁰ Também na ilha Terceira, com a fundação, em 1877, do *Museu Terceirense*, “o sistema Liceu Nacional-Gabinete de Física, Química e História Natural - Colecção Pedagógica foi não só o suporte do processo insular de institucionalização das Ciências Naturais, conjungando o enquadramento legal com as valiosas contribuições dos naturalistas nacionais e estrangeiros, que estudavam os Açores, mas esteve igualmente na origem da constituição de museus”. Martins, 2003: 349.

¹⁸¹ Em 1893 o conde de Fonte Bela cedeu ao Museu a colecção de Etnografia Africana. Este facto, associado ao carácter científico das colecções que aquela instituição já possuía, reforçaram o seu cunho inspirado nas expedições coloniais.

¹⁸² Martins, 1999: 36.

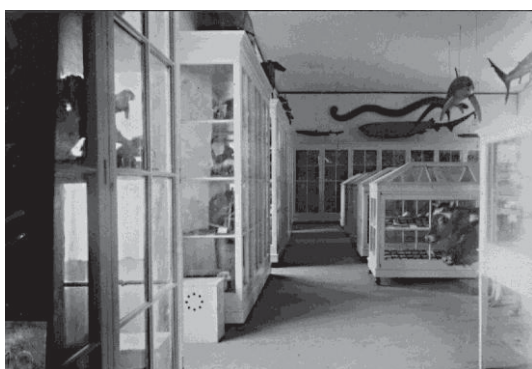
¹⁸³ A génese deste interesse pelos lugares geográfica e culturalmente excêntricos do mundo português é setecentista, e radica na vontade de adquirir novos espécimes para as colecções dos gabinetes de *naturalia*. Cf. Brigola, 2000: 68.

¹⁸⁴ Cf. Martins, 1999: 35.

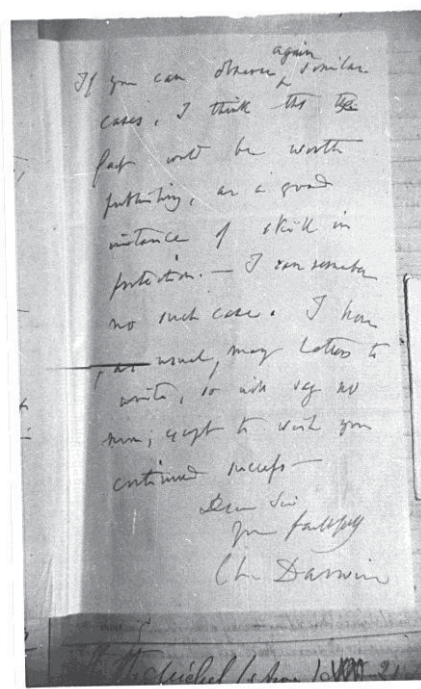
Assim, a intenção que norteia a formação desta colecção pode ser considerada a primeira orientação do cunho *regionalista* que moldará o projecto museológico em apreço.

Paralelamente, a associação ao ensino secundário é demonstrativa do carácter ilustrativo de que a colecção estava imbuída. Importa aqui salientar que, no decurso das expedições científicas do Iluminismo, o coleccionismo naturalista foi, durante muitas décadas, a actividade mais importante do acto de coleccionar. Esse protagonismo que se justificava pela crescente exploração da Natureza pela Economia, apoiava-se no estudo daquela, estudo que o carácter universal da taxinomia viabilizava sem grande polémica.

A transversalidade das colecções de História Natural, que se reflectia nas suas organização e exposição, está patente no conceito expositivo, subordinado à lógica do vitrinismo que caracteriza esta colecção [57].



[57] Aspecto da colecção de História Natural.



[58] Carta escrita por Darwin a Arruda Furtado.

Esta equiparação ao que se realizava na mesma área científica, a nível internacional, revela alguma actualidade do projecto, e está certamente relacionada com os contactos, nomeadamente com aqueles estabelecidos, a partir de 1881, pelo naturalista local, Francisco de Arruda Furtado, com Charles Darwin [58], um dos expoentes máximos do evolucionismo.

Não obstante, o espaço físico em que a colecção se abrigava não era o mais adequado para uma função expositiva aberta a um público mais alargado. Efectivamente, o Liceu de Ponta Delgada estava instalado¹⁸⁵ no edifício do extinto convento da Ordem de Santo Agostinho, hoje Auditório Municipal [59]. O museu, que à época se limitava ao âmbito liceal, ocupava uma sala e um corredor do edifício, espaços que não foi possível identificar na actualidade, e que se supõe terem sido suficientes, pelo menos nesta primeira fase do projecto.

Contudo, a 10 de Junho de 1880, aquando das comemorações do tricentenário da morte do poeta Luís de Camões¹⁸⁶, o museu abre oficialmente ao público, passando então a designar-se “Museu Açoreano”. Esta ocorrência, a par com o incremento das suas colecções, agravam as condições em que as mesmas eram apresentadas [59-60] e agudizam a necessidade de se encontrar um espaço adequado à função museológica¹⁸⁷.



[59] Antigo convento da Graça, depois Liceu.



[60] Colecção exposta no Liceu de Ponta Delgada.

¹⁸⁵ Desde 1852. Cf. Sousa, 1986: 199.

¹⁸⁶ Maria Margarida Teves de Oliveira, 1994: 78.

¹⁸⁷ A vitalidade regional demonstrada por este e outros projectos similares no Continente, deparava-se com o distanciamento do Estado cuja posição se caracterizava pela “desvalorização de políticas culturais, de formação e de ensino” consubstanciando-se num contexto em que “as preocupações com a instalação espacial dos museus são abordadas em termos que, genericamente, são formulados no sentido de se poder encontrar a área crítica indispensável à deposição das colecções”. À incapacidade do poder central, acentuada pelas limitações económicas nacionais, juntava-se o património construído subtraído à Igreja na sequência da abolição de 1832-34, factor que justificava a preferência pelo reaproveitamento desses ou outros espaços pré-existentes, em detrimento da construção de novos edifícios destinados à função museal. Assim, as reflexões que a nível internacional se faziam no âmbito da arquitectura de museus não tinham possibilidade de aplicação em Portugal. Cf. Carlos Guimarães, 2004: 204-205.

Paralelamente, cresciam as despesas com a instituição, que entretanto se tornavam inoportáveis para o Liceu. É nesta sequência que o seu segundo director, coronel Francisco Afonso de Chaves, principal impulsionador das expedições científicas [61] empreendidas pelo *Museu Açoreano* com o intuito de enriquecer o seu espólio, propõe a transferência da tutela daquele para a Câmara Municipal de Ponta Delgada, o que viria a ocorrer a 25 de Outubro de 1890.



[61] Imagem de uma das expedições científicas realizadas pelo coronel Chaves.

De entre as novas perspectivas que esta transferência abriu ao museu, destaca-se, como mais relevante para este trabalho, a da instalação de parte das suas colecções no pavilhão, hoje ocupado pelo Observatório Meteorológico, que se ergue na Alameda duque de Bragança.

Aquele local, propriedade da *Sociedade Promotora da Agricultura Micaelense*¹⁸⁸, estava imbuído de simbolismo. Isabel Soares de Albergaria refere que “o recinto começou por ser campo limpo destinado à contagem dos *dízimos*”¹⁸⁹ mas é nos treinos dos “7500 bravos do Mindelo”, empreendidos em 1832, e integrados nas campanhas militares do duque de Bragança, que se apoia a sua carga simbólica¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Fundada a 11 de Janeiro de 1843, e a primeira do género em Portugal. Andrade, 2003: 199.

¹⁸⁹ Albergaria, 2005: 67.

¹⁹⁰ A sua associação à facção liberal, vencedora da guerra civil, justificou também outra designação que lhe foi atribuída, a de “Avenida da Liberdade”, ou ainda Relvão, na gíria popular.

Segundo a mesma autora, será por proposta daquele patrono, já então monarca regente que, em 1838, é endereçada à Câmara Municipal a proposta de conversão do espaço em causa num *passeio público*. É esse conceito urbano, cuja inspiração são as intervenções urbanísticas de traçado racionalizado do Iluminismo, e que constitui uma imagem de marca da sociedade burguesa, que evoluirá para o *boulevard*, inspirando a plantação da alameda de ulmeiros, ela própria evocativa das formações militares aí ocorridas, projecto que, contudo, só viria a ser concretizado passado mais de meio século sobre aquela proposta.

Em 1890 a Alameda encontrava-se no limite da área urbana, num local que numa primeira abordagem poderá indiciar uma localização pouco prestigiada. Contudo, a proximidade ao centro da cidade e ao primeiro núcleo do Museu, e o prestígio que lhe advinha da sua carga simbólica, ter-se-ão conjugado com a intenção que a *Sociedade Promotora da Agricultura Micaelense*, na qualidade de proprietária, tinha de fazer do local uma área de exposições [62].



[62] Localização dos dois núcleos do Museu, a sul o do Liceu e a norte o da Alameda, assinalados sobre planta de 1831.

Efectivamente, a realização de exposições era uma das atribuições legais que competia àquela instituição¹⁹¹, condição que determinou a

¹⁹¹ Essa atribuição das Sociedades Agrícolas decorria do estipulado nos Decretos de 23 de Novembro de 1854 e de 28 de Fevereiro de 1877. Cf. Martins, 2003: 344.

encomenda, feita pela primeira daquelas instituições, a um arquitecto da Câmara de Paris, de um projecto para um pavilhão destinado a albergar iniciativas culturais¹⁹².

Todas estas condicionantes que tornavam o local objecto de elevadas expectativas culturais, quer por parte da *Sociedade Promotora da Agricultura Micaelense*, quer por parte da Edilidade, conjugaram-se para a promoção de um entendimento entre as duas entidades que acabaria por permitir a instalação naquele pavilhão de parte do espólio do *Museu Açoreano*¹⁹³.

O suporte físico da Alameda Duque de Bragança é um rectângulo, que desenvolve a sua maior dimensão ao longo de um eixo norte-sul, e apresenta um declive suave para o último daqueles quadrantes. A nascente e poente é limitado por muros opacos, de forma que o visitante, que acede através do portão sul, rasgado num muro que apresenta uma morfologia de meia-laranja, dotado de embasamento em cantaria, coroado por gradeamento de ferro forjado, e ladeado por imponentes pilares de pedra basáltica, é direccionado pelo eixo longitudinal, ao longo do qual se estabelece o percurso.

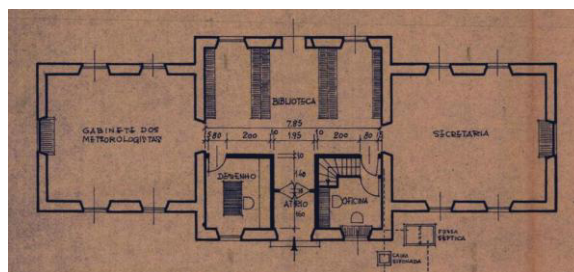
Ora o pavilhão principal foi implantado precisamente no eixo desse trajecto, de forma a constituir o seu clímax. Terminada a alameda, é necessário transpor novo muro, e aceder ao jardim formal onde a construção foi erigida. Nos extremos daquele muro, que também patenteia uma morfologia em meia-laranja, foram implantados pequenos pavilhões, e rasgado um portão, ladeado por pilares de pedra basáltica e colunas encimadas por figuras humanas.

¹⁹² As expectativas para com o destino a dar a este pavilhão, que pressupunham uma utilização duradoura, determinaram uma solução projectual clássica, diferente daquela que enformaria os restantes pavilhões, onde se expuseram, aquando da *Visita Régia* realizada em 1901, na Exposição de Artes e Indústrias, objectos e produtos menos considerados pelo gosto académico. Efectivamente, nessas construções recorreu-se a elementos construtivos padronizados, à semelhança daquilo que se realizava em mostras similares na Europa, que a *Sociedade* em causa conhecia. Refira-se a este propósito as Grandes Exposições de Londres, de 1862, e Paris, de 1878, onde estiveram presentes produtos naturais e industriais açorianos, Cf. Martins, 2003: 344.

¹⁹³ Este entendimento culminaria na aquisição do terreno e construções do Relvão, por parte da Câmara Municipal. A aquisição foi possível graças à doação, por testamento de 1909, de Manuel Inácio Correia, de um montante de vinte e cinco contos insulanos. A intenção do testador era que o montante fosse utilizado na construção de um edifício de raiz para o museu, mas diversas vicissitudes, de entre as quais se destacam a desvalorização da moeda provocada pela deflagração da Grande Guerra, inviabilizaram o projecto, que acabou por se restringir à aquisição supramencionada. Cf. Ataíde, 1944: 10.

Só depois de transpostos todos aqueles espaços de iniciação era permitido ao visitante aceder ao pavilhão onde estava patente a exposição. Esse recurso de carácter cenográfico subordina a envolvente à edificação, engrandecendo a sua verdadeira dimensão. Estas características arquitectónicas terão constituído um incentivo à localização do *Museu Açoreano*, que assim se referenciava à imagem institucional do museu-palácio.

Essa imagem é acentuada pelo edifício de traçado eclético [63], ao gosto oitocentista, que apresenta uma planta rectangular [64], estruturada num volume central, dotado de piso e meio, que hierarquiza o conjunto, sendo ladeado por dois volumes simétricos de piso térreo. A cobertura é rematada por platibanda decorada com balaustradas, o que reforça a singularidade da sua arquitectura¹⁹⁴.



[63-64] Vista e planta do piso térreo do pavilhão da Alameda Duque de Bragança.

A fenestração disposta de forma a reforçar o eixo de simetria não evidencia qualquer preocupação específica com a iluminação natural, nomeadamente a iluminação zenital, que já então se afirmava como condicionante de projecto, nos edifícios dos museus.

O espaço interior organiza-se a partir da entrada, ladeada por dois pequenos compartimentos, um gabinete de trabalho e a escada de acesso ao meio piso. Ao fundo encontrava-se a biblioteca, transferida com quase todas as secções para o novo edifício, só as de Zoologia e Etnografia se mantiveram no Liceu¹⁹⁵. Por sua vez os volumes laterais albergavam, cada um, uma sala de exposição [65].

¹⁹⁴ As coberturas tradicionais nos Açores rematam com beirado aparente, colocado em sanqueado ou contrafeito.

¹⁹⁵ A transferência ocorreu antes de 1901, pois nessa data realizou-se a Visita Régia, tendo-se organizado no local uma exposição de Artes e Indústrias, que foi enriquecida com actividades ligadas ao *Museu Açoreano*.



[65] A sala do herbário, Secção de Botânica.

Mas se por um lado o pavilhão enquadrava, pelo menos do ponto de vista da imagem institucional, aquilo que se esperava do edifício de um museu, por outro, a sua dimensão reduzida não permitia resolver o problema da falta de espaço com que aquele se debatia, face ao imparável crescimento das suas colecções.

Efectivamente, a velha aspiração de dotar o meio micalense de um museu de arte, concretizara-se em 1913 com a aquisição das primeiras telas de pintores portugueses contemporâneos¹⁹⁶, na sequência de uma proposta de Luís Bernardo Ataíde, datada de 1911, decorridos que eram sessenta e cinco anos sobre a primeira manifestação dessa vontade.

A diversificação do espólio do Museu Municipal Carlos Machado, impondo novas especificações técnicas, de impossível cumprimento face à exiguidade de área disponível, veio acentuar a insuficiência de espaço físico que a instituição já patenteava. As palavras de Ataíde afirmam essas preocupações do museu. *As suas colecções exigiam uma disposição consciente e portanto maiores eram os encargos das suas apresentação e conservação*¹⁹⁷.

As obras que integravam a secção de Arte eram acondicionadas, com carácter provisório na área central do pavilhão, que não apresentava condições razoáveis, quer a nível da exposição, quer a nível da segurança. A direcção do

¹⁹⁶ Face à incapacidade financeira do Museu, Ataíde organizou em Ponta Delgada três certames consecutivos, entre 1913 e 1915, para os quais foram convidados pintores portugueses cujas obras foram vendidas. Com as receitas obtidas nas comissões sobre as vendas das obras, com a venda dos bilhetes para as exposições, e ainda com o apoio de particulares, da Câmara Municipal e da Junta Geral, a instituição pôde adquirir diversas peças, de entre as quais se destacam telas de Veloso Salgado, Alves Cardoso, Carlos Reis, Falcão Trigoso, João Vaz e Ezequiel Pereira, todos pintores naturalistas de segunda geração. Cf. Ataíde, 1944: 12-13.

¹⁹⁷ Ataíde, 1944:10.

museu considerava “a situação insustentável pois algumas telas apareciam já contaminadas pela humidade e em perigo de se perderem.”¹⁹⁸

Esta situação reforçava a convicção dos responsáveis pela instituição na construção de infra-estruturas capazes de albergar o museu. Não foram concretizados projectos de arquitectura susceptíveis de nos permitir avaliar a forma como aquela pretensão poderia ser formalizada, mas as palavras do responsável pela secção de Arte dão-nos, sobre essa matéria, algumas indicações. “O futuro museu deverá ser edificado no Relvão abaixo do pavilhão onde agora se acha installada a Secção de Arte, a de botânica e a bibliotheca, podendo destinar-se desde já todo esse pavilhão para arte fazendo-lhe um acrescentamento, uma galeria na direcção norte sul, ligada ao corpo central e partindo do lado de traz do edificio.”¹⁹⁹

Nada nos é acrescentado sobre o novo edifício, mas na ampliação do pavilhão é evidente a intenção de preservar a imagem institucional do imóvel, associada à fachada de recepção, estendendo-o para as traseiras, e constituindo um novo volume, na continuidade do corpo central, acentuando dessa forma a sua organização espacial, subordinada a um eixo de simetria.

Outro aspecto relevante é a referência à iluminação zenital, já então generalizada como a mais indicada para os espaços expositivos em que se expunha arte, que o texto defende como solução na área a ampliar, e destinada à Secção de Arte. “Essa galeria de construção economica podia ser já iniciada e a sua obra custeada por meio de subsídios da Junta Geral e Camara Municipal que bem caberiam em seus orçamentos pois trata-se apenas de levantar trez paredes, fazer um tecto envidraçado e respectivas guarnições e pavimento.”²⁰⁰

Em 1921, e sem que os esforços desenvolvidos pela instituição tenham permitido alcançar os seus intentos, Ataíde, sempre na qualidade de responsável pela Secção de Arte, publica na *Revista Michaelense* um artigo²⁰¹ em que propõe a abertura de um “museu de arte religiosa e etnografia” no mosteiro de Santo André, edifício que albergaria igualmente todas as secções do museu existente, resolvendo o problema da sua dispersão.

¹⁹⁸ Ataíde, 1944:14.

¹⁹⁹ *Idem*, 1921: 1253.

²⁰⁰ *Ibidem: idem*.

²⁰¹ Intitulado “Organização de Museus em Ponta Delgada”.

A transcrição de um trecho dessa proposta justifica-se pelo entendimento actualizado que revela da instituição museológica. “*É um dever cívico para a geração presente e uma obrigação moral para os actuais directores do museu darem continuidade e nova vida a este estabelecimento de instrução, desenvolvendo-o segundo os modernos preceitos da museografia e enriquecendo-o com a criação de outras secções de maior interesse para a ciência e para a arte, como as de Arte Religiosa, etnografia conventual e etnografia regional*”²⁰².

Naquela moção, formalizada a 16 de Maio de 1928 à Junta Geral do Distrito, reconhecia-se a impossibilidade da Câmara Municipal continuar a assegurar o imprescindível apoio financeiro²⁰³, e solicitava-se a passagem da tutela para a supramencionada entidade, com a subsequente alteração do nome da instituição para *Museu Distrital Dr. Carlos Maria Gomes Machado*. Defendia-se igualmente a vantagem em reunir as colecções dispersas em edifício próprio, de forma a remodelar o museu e adequar o seu serviço público.

A falta de recursos financeiros da Junta Geral inviabilizou a aquisição do convento naquele ano, mas corroborando a tese que postula que a formação de um museu é um *processo social*, fez germinar a ideia que se mostraria capaz de influenciar a vontade pública.

É nessa conjuntura que, em 1930, a Junta Geral do Distrito Autónomo de Ponta Delgada, recorrendo a verbas do Fundo de Desemprego, disponibilizadas pelo Estado, adquire o convento pelo montante de trezentos mil escudos insulanos, a pagar em três prestações iguais durante o triénio de 1931 a 1933.

²⁰² Ataíde, 1944: 17.

²⁰³ Embora o museu fosse tutelado pela Câmara Municipal a manifesta incapacidade financeira desta entidade levou a uma crescente intervenção da Junta Geral. Este apoio veio a formalizar-se com o acordo celebrado entre as duas instituições a 20 de Junho de 1931. Posteriormente, o Dec. Lei nº 30.214 de 22 de Dezembro de 1939, viria consagrar às Juntas Gerais a obrigação da manutenção dos museus regionais. Cf. Acta da Sessão de 22 de Agosto de 1935, *in Boletim das Actas da Junta Geral do Distrito Autónomo de Ponta Delgada*, 1934-39: 23 e Acta da Sessão de 8 de Janeiro de 1940, *in Livro de Actas da Junta Geral do Distrito Autónomo de Ponta Delgada*, Livro nº 37; 56 cota 47: 166.

Com esta aquisição à família proprietária do imóvel²⁰⁴, o antigo convento de Santo André reabriria as suas portas ao serviço público, em moldes substancialmente diversos daqueles em que o tinha feito até então.

O patrocínio do regime ditatorial, não pode dissociar-se do entendimento que, nos anos seguintes, o poder político demonstrará ter dos museus enquanto *espaços privilegiados para a guarda, conservação e divulgação do passado*²⁰⁵, cuja glorificação constituirá o suporte ideológico do Estado Novo.

Nesse sentido, a aquisição de um imóvel consentâneo com o estatuto da instituição museal, pode ser considerado um acto premonitório do Decreto nº 20.985 de 1932, na medida em que uma das suas medidas estruturantes era, precisamente, criar condições físicas adequadas ao acolhimento e exposição das colecções. A este propósito Carlos Guimarães refere que *”a concretização dessas diferentes medidas vai revelar um tacto político que, perante as carências do sector, procurará integrar e servir-se de algumas reivindicações antigas, nomeadamente as que diziam respeito à carência de espaço”*²⁰⁶.

A possibilidade que a transferência do museu para um edifício com uma área substancialmente maior do que aquela que a instituição ocupara até então, veio criar condições para a refundação do projecto museológico que, assumiria o cunho regionalista que já evidenciara aquando da sua génese, integrando-se embora na estratégia nacionalista do Estado Novo.

Para o cabal entendimento das condicionantes que se fazem sentir sobre o actual funcionamento do museu em apreço, importa analisar as circunstâncias, orográficas e arquitectónicas que contribuíram para a formalização do edifício concebido para a função conventual, onde até ao século XIX funcionou o mosteiro de Santo André de Ponta Delgada.

²⁰⁴ A história desta aquisição é curiosa. A 17 de Maio de 1832 o Estado extinguiu as ordens religiosas apropriando-se dos seus bens. Desde essa data, e até 1861, utilizou os rendimentos no sustento das parentes dos instituidores, que foram autorizadas a habitar no convento até ao fim das suas vidas. No caso em apreço esses bens incluíam o padroado, doado pelos primitivos padroeiros. Era sua representante a 8ª sobrinha-neta daqueles, Maria Guilhermina Brum da Silveira, que através do seu marido, José do Canto, interpôs recurso da apropriação, por se considerar a legítima proprietária, alegando o carácter *sub conditione* da doação, subvertido pela extinção supramencionada. Depois de uma atribulada luta jurídica, a autora perdeu as duas primeiras acções, em 1849 e 1852, foi-lhe dada razão pelo Supremo Tribunal por sentença de 1857. A Fazenda Nacional conseguiu anulá-la em 1865, mas em 1867, finalmente, foi feita justiça, e os bens do padroado restituídos à família. Cf. Falcão, 1908.

²⁰⁵ Guimarães, 2004: 223.

²⁰⁶ *Ibidem: idem.*

3. O CONVENTO DE SANTO ANDRÉ: FUTURA SEDE DO MUSEU CARLOS MACHADO.

3.1. A lógica de uma implantação.

Gaspar Fructuoso na sua obra *As Saudades da Terra*, escrita entre 1582 e 1589, referindo-se à cidade de Ponta Delgada, descreve-a erguida na margem de uma baía com uma extensão de três léguas, cujos limites são, a nascente a ponta da Galé, e a poente a ponta de Santa Clara, assim chamada *por se edificar mais perto dela uma ermida de Santa Clara*²⁰⁷.

Ainda segundo aquele cronista a cidade *tem um quarto de légua de comprido, e de largo, no meio do corpo dela, um bom tiro de escopeta; começa sua compridão na casa dos herdeiros do magnífico Baltasar Rebelo, da parte do oriente, e acaba em casa do esforçado e forçoso que foi Baltasar Roiz, de Santa Clara, ou ainda além, da banda do ponente; e, posto que no princípio e fim tenha só uma rua, pelo meio tem três, quatro, cinco e seis, atravessadas de norte a sul, em sua largura, com mais de dezasseis notáveis ruas, afora muitas azinhagas e becos e outras ruas menos principais e cursadas.*

Aquele parágrafo permite-nos estabelecer com razoável precisão os limites, nascente e poente, da cidade. A nascente a Calheta de Pêro de Teve. De facto, era naquele lugar que se erguia a casa do supramencionado Baltazar Rebelo, junto da qual o seu filho, Pedro Borges de Gandia²⁰⁸, mandou edificar em 1610 uma ermida de invocação a Nossa Senhora da Boa Nova, em terrenos onde hoje se ergue o estabelecimento prisional com o mesmo nome. A poente a ponta de Santa Clara, que recebeu o seu nome da ermida homónima aí construída, e que consiste numa delgada faixa de terra, que terá sugerido o nome da urbe.

Estabelecida a extensão do aglomerado urbano, no que ao seu desenvolvimento ao longo da orla costeira diz respeito, resta-nos tentar descortinar o seu limite norte que, no último quartel da centúria de quinhentos, se media por *um bom tiro de escopeta*.

²⁰⁷ Fructuoso, 1924,1: 305.

²⁰⁸ Rodrigues, 1998: 340.

Segundo Nestor de Sousa²⁰⁹, a coluna vertebral da cidade até finais do século XVIII, é definida por um arco que partindo de nascente da Ladeira das Águas Quentes, passa pelas actuais Ruas do Peru, do Mercado, de S. João, Machado dos Santos, Marquês da Praia e Monforte e, finalmente Dr. Gil Mont'Alverne de Sequeira, indo terminar na Praça de S. Francisco.

Ainda segundo o mesmo autor o Caminho Novo junto ao convento de Santo André (actuais Ruas Margarida de Chaves e Guilherme Poças Falcão), só será aberto no século XVII, o que nos permite adiantar que o tal *bom tiro de escopeta* não iria muito além da Rua de São João, restringindo a cidade a uma estreita faixa urbanizada rodeada de terras lavradas [66].



[66] Limite de Ponta Delgada no final do século XVIII, assinalado sobre a Planta de 1831 de António d'Andrade.

Ponta Delgada surge assim, na costa sul de um planalto caracterizado por um declive suave, condição que facilitava as actividades agrícolas, planalto que é enquadrado a nascente pelo maciço do Fogo e a poente pelo maciço das Sete Cidades. Em virtude da orografia do local, o abrigo proporcionado pela baía, embora não reunisse as condições ideais conferia-lhe, apesar de tudo, alguma protecção, a cidade desenvolveu-se organicamente ao longo da costa, irradiando timidamente para o interior, mantendo os limites do traçado quinhentista praticamente inalterados até ao século XVIII.

²⁰⁹ Sousa, 1986: 35.

Poderá inferir-se que o terramoto de 1522 que destruiu Vila Franca do Campo, a primeira capital da Ilha, terá contribuído para a afirmação de Ponta Delgada no contexto urbano micaelense, mas seguramente que as características do seu suporte físico, inigualáveis naquele território, determinaram um factor de progresso que se veio a consubstanciar na sua elevação a cidade por alvará de D. João III, concedido a 2 de Abril de 1546.

Quando o cronista escreve *As Saudades da Terra*, Ponta Delgada, que nasceu como um modesto povoado quatrocentista, ascendera à principal posição de entre os aglomerados urbanos da ilha. Capital por vontade do destino a urbe apresenta um planeamento urbano, à semelhança de quase todos os restantes povoados do arquipélago²¹⁰, mais assente nas características do suporte físico, do que em qualquer traçado geométrico.

Paralelamente, e à semelhança de outros povoados açorianos, os edifícios mais emblemáticos ocupam posições que lhes permitem constituir-se como *marcas* no tecido urbano. As capelas de Santa Catarina, e Santa Cruz, respectivamente nas Lajes do Pico e Santa Cruz da Graciosa, ou da igreja do convento do Carmo na Horta, todas implantadas em pontos elevados, assumem um carácter referencial nos seus contextos. Em Rabo de Peixe, a implantação das capelas de Nossa Senhora do Rosário, numa elevação que domina a baía, e de São Sebastião, no extremo poente da Vila, estabelecem entre si uma relação de vizinhança enfatizada por um eixo visual, e constituem o pretexto para o preenchimento do tecido urbano que as separa.

Essa regra de assinalar a malha urbana com edifícios representativos, assume em Ponta Delgada uma razoável diversidade de escala, que sem pôr em causa o princípio, antes reafirma a sua validade. Junto do seu extremo poente, enformando a Praça de São Francisco, instalam-se três dos edifícios que atestam a sua importância enquanto urbe, os conventos de São Francisco, construído em 1525 sobre a antiga ermida de Nossa Senhora da Conceição, e da Esperança fundado no segundo quartel do mesmo século, bem como o renascentista forte de São Brás, cuja construção se iniciou em 1552.

²¹⁰ Angra do Heroísmo, capital dos Açores até ao século XIX, foi estruturada a partir do traçado urbanístico do plano de Van Linschoten, constituindo a única excepção no contexto urbano açoriano. Cf. Fernandes, 1996: 149.

A expansão da cidade para nascente – para poente a partir de Santa Clara as características do suporte físico dificultam o acesso ao mar – surge como a solução lógica, e esse preenchimento do território ter-se-á feito primeiramente entre essa Praça e a elevação onde se ergue a actual igreja de São Pedro, erigida sobre construção bem mais modesta documentada em 1521. Pelo meio ficava a Praça da Matriz e nas suas proximidades a casa da Câmara.

Este arco, bordejado a sul pelo Oceano, é delimitado a norte por uma elevação que se acentua logo após a Calheta de Pêro de Teve, assumindo a sua maior expressão no alto da Mãe de Deus, elevação que se desenvolve para poente ao longo das Ruas da Mãe de Deus, Margarida de Chaves e Santo André, a partir da qual se dilui progressivamente.

No seu extremo nascente ergueu Diogo Afonso Cogumbreiro a primitiva ermida, obra que Nestor de Sousa, citando o Padre Herculano A. de Medeiros, alvitra poder ter-se iniciado em 1538, *porque em 10 de Março desse ano consta a esmola de um cruzado para a Madre de Deus no testamento de Fernão Gonçalves*²¹¹, e que em todo o caso estava concluída quando Gaspar Fructuoso escreve a sua obra.

No seu extremo poente, em local de onde se pode avistar e ser visto da cidade, sensivelmente a nordeste da praça da Matriz, o centro nevrálgico da cidade, erguia-se uma capela com invocação a Santo André. Foi esse local que Diogo Vaz Carreiro e sua mulher Beatriz Rodrigues Camelo solicitaram ao vigário da Matriz de São Sebastião, Pedro Gago, para erguer um convento de freiras clarissas, *para nele recolher suas parentes pobres*²¹², cuja construção iniciaram em 1567. Para garantir a perenidade do seu projecto ambos os fundadores, e primeiros padroeiros, doavam sessenta moios de renda anuais.

O local escolhido possui um carácter simbiótico capaz de assegurar os requisitos para a implantação do conjunto conventual. Por um lado, a implantação num local dominante no contexto urbano, acentuando o contraste da sua forma face à envolvente, e afirmando a sua originalidade, integra-o no conceito de *elemento marcante*²¹³, susceptível de assumir um papel referencial

²¹¹ Sousa, 1986: 69.

²¹² Fructuoso, 1924, 1: 68.

²¹³ Formulado por Kevin Lynch na obra *A Imagem da Cidade*. Cf. Lynch, 2002: 90.

na estruturação do espaço citadino. Por outro, a sua localização na periferia da malha urbana, de forma a ocupar uma área substancial capaz de albergar todas as suas valências possibilita, simultaneamente, a assunção de uma relação privilegiada com a envolvente agrícola, de onde provêm parte importante dos rendimentos do cenóbio.

Assim, o lugar possuía condições excepcionais que, conjugadas, justificaram a sua eleição como local de implantação do conjunto conventual.

3.2. Uma morfologia em permanente evolução (1583 -1832).

O cronista Gaspar Frutuoso, ao descrever Vila Franca, refere-se ao convento de Santo André ali existente afirmando que, *da parte de leste (...) além da ribeira, onde antes do primeiro terremoto estava a vila, está agora um mosteiro da advocação de Santo André, o primeiro que houve nestas ilhas de religiosas da ordem de Santa Clara*²¹⁴.

O convento de Ponta Delgada é assim, em São Miguel, a segunda infraestrutura do seu género com dedicação a Santo André, dedicação que terá sido sugerida pela existência no local da primitiva ermida com idêntica invocação [67].



[67] ermida existente em 1930 no interior da cerca de Santo André.

A construção, como já referimos, iniciou-se em 1567, mas só depois de 14 de Outubro de 1581, data da morte do primeiro padroeiro, Diogo Vaz Carreiro, viria a ser solicitada pela viúva e pelos segundos padroeiros, a necessária aprovação apostólica ao papa Gregório XIII, entretanto falecido em 1584. Será portanto já no primeiro ano do pontificado de Sisto V, mais precisamente por Bula de 1 de Maio de 1585 que a aprovação é concedida²¹⁵. Nestor de Sousa, apoiando o seu raciocínio no público instrumento de 17 de Maio de 1589, aponta a conclusão das obras para o ano de 1583²¹⁶.

Certamente que a fase das obras a que se referencia essa conclusão é a do conjunto primitivo, uma vez que é inquestionável que a actual morfologia do edifício não corresponde, em absoluto, à feição que o mesmo apresentaria no final da centúria de quinhentos.

²¹⁴ Frutuoso, 1924, 1: 168.

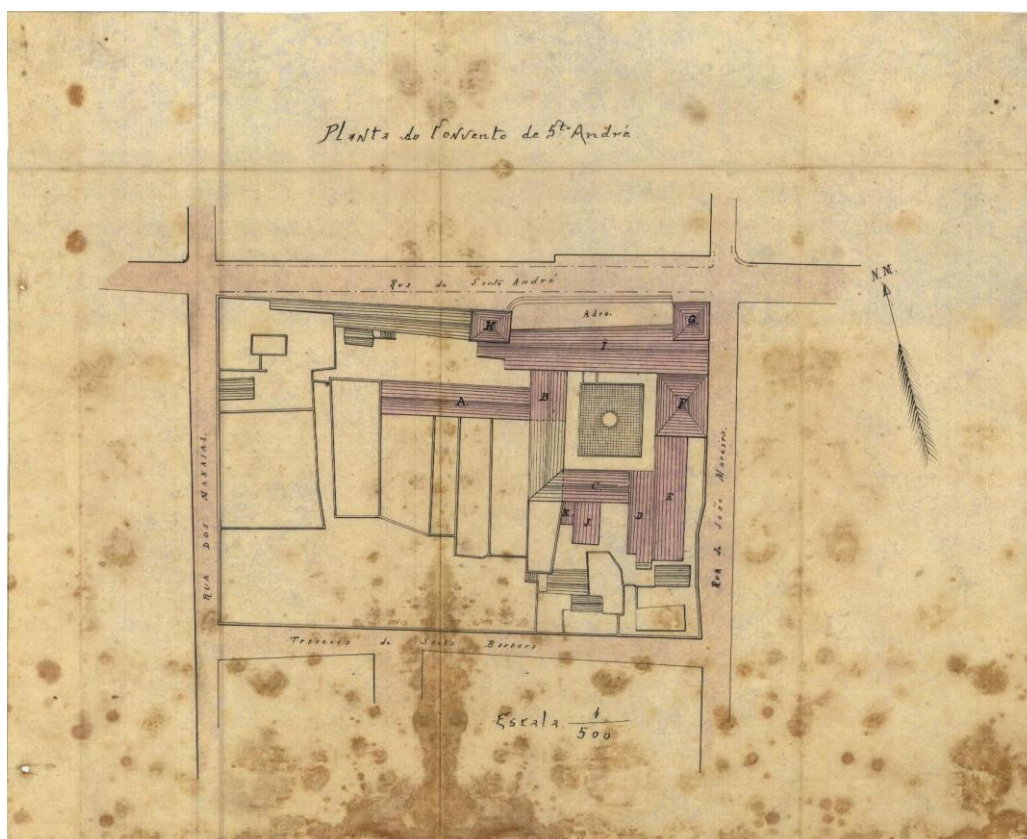
²¹⁵ Sousa, 1986: 211.

²¹⁶ *Ibidem*: 212.

Embora sejam muito escassas as informações recolhidas através das fontes heurísticas que se referem ao conjunto conventual podemos, com base nessas fontes, e na análise do imóvel, estabelecer pelo menos quatro grandes fases de construção até ao princípio do segundo quartel do século passado.

No *Treslado da Bula de Sua Santidade da concessão do Padroado de Santo André em 1 de Maio de 1585*²¹⁷, pode ler-se que; os ditos Diogo Vaz, e Beatriz Rodrigues – a Velha, segundo seu pio propósito, na mesma Cidade de Ponta Delgada, e no mesmo lugar acima dito fizeram edificar uma igreja e Mosteiro debaixo da invocação de Santo André; deste modo; com seu campanário, sinos, adro, dormitório, horta, e outras oficinas necessárias.

É a conjugação da informação ali prestada, com a análise da planta de 1896 [68], das características arquitectónicas do edifício, e, sobretudo, da obrigatoriedade de cumprimento da *Regra de São Bento*, que a partir do século VI se constitui como um instrumento organizador da vida monástica na Europa, que nos permite uma reconstituição das diversas ampliações do edifício.



[68] convento de Santo André, planta de 1896. A, C, D e E – dormitórios, F – roda e parlatório, J – cozinha.

²¹⁷ Que constitui o documento nº 19 da obra de Nestor de Sousa. Cf. Sousa, 1986.

Efectivamente, aquela *Regra* prestou um contributo inestimável no estabelecimento de um quadro de referências comum ao monaquismo ocidental, que se reflectiu na tipificação da morfologia dos seus espaços arquitectónicos. Esse enquadramento comum decorria do facto daqueles espaços serem concebidos no pressuposto do desempenho de funções específicas, que determinavam qualidades arquitectónicas semelhantes.

A evolução da espacialidade conventual, a partir da adopção da *Regra de São Bento*, atingirá a sua maioridade durante os séculos XI e XII, caracterizados por uma onda de entusiasmo pela vida monástica no Ocidente, centúrias em que o complexo assume a sua morfologia característica, com o claustro a avocar papel relevante na estruturação do espaço, a igreja num dos lados, o refeitório em frente, geralmente a sul, e as restantes funções nas duas alas remanescentes.

A promoção do rigoroso ascetismo, que caracterizava a vida das religiosas aí internadas, era aliás potenciada por essa morfologia, que assim evidencia, a íntima relação entre forma e função, e o carácter genuíno que enformou a arquitectura até ao revivalismo fachadista do século XIX.

É pois, como já referimos, a conjugação de toda esta informação que nos permite a reconstituição do volume respeitante à volumetria primitiva do convento, composta pela igreja de nave única a norte, junto da qual se erguia uma única torre sineira, sendo a ala nascente ocupada pela portaria e parlatórios, com o refeitório e cozinha no seu extremo sul.

Assim que os rendimentos do cenóbio o permitiram este ter-se-á estruturado em redor do claustro. Pensamos que em época ainda próxima da sua fundação, suspeita que se fundamenta na morfologia dos vãos dos pisos elevados da ala nascente [69], que se assemelham na simplicidade das cantarias, e até na dimensão, aos existentes no alçado sul [70].

Com excepção da fachada norte, onde se localiza a entrada da igreja, bem como do troço da fachada nascente onde se encontra a portaria, todas as construções eram circundadas pela imponente cerca conventual.



[69] Santo André, ala nascente.



[70] Santo André, vãos do alçado sul.

Este enclausuramento, associado à sobriedade da expressão arquitectónica do alçado nascente do corpo situado a sul da portaria, e à posição altaneira sobre a cidade, permite-nos supor que a sua massa construída assumiria um carácter quase defensivo.

O desenho dos vãos da galeria superior do claustro [71] e o próprio volume que abriga a portaria e os parlatórios [72], documentam uma segunda fase de construção que datará do século XVII, ou mesmo do início da centúria de setecentos.



[71- 72] Santo André. Vistas do claustro e do volume da portaria conventual.

Essa cronologia é afirmada pelo pesado embasamento do edifício da portaria, pelos vãos-coluna da sua fachada²¹⁸, e pela cornija saliente,

²¹⁸ A expressão vão-coluna ou vão-pilar, é empregue por José Manuel Fernandes na obra *Cidades e Casas da Macaronésia*, para exemplificar o alinhamento vertical dos vãos de pisos contíguos, que o recurso ao avental do vão do piso superior, solidariza num único vão.

elementos que compõem o sistema estrutural da construção, e que, simultaneamente, caracterizam uma tipologia arquitectónica de cunho classizante, prevalecte, a partir do Renascimento, na arquitectura açoriana.

Outro elemento que integra esse tipo arquitectónico é o lintel elaborado, que acentua a altura do vão, e que é patenteado quer naquela parcela do conjunto edificado, quer nos vãos da galeria superior do claustro.

Data do século XVIII a terceira e importante fase de construção, responsável por parte substancial do actual aspecto do edifício. Nestor de Sousa, referindo-se à feição quinhentista da igreja, apoia-se no *Tombo Velho do Convento de Santo André* para a descrever como possuindo, *nave única com capela-mor e dois altares de cada lado do corpo*²¹⁹, para a seguir adiantar que no começo do século XVIII, Francisco Afonso de Chaves e Melo classificava a igreja na sua obra *Margarita Animada*²²⁰, como *a melhor de todos os Mosteiros de Freiras por ser assim a capella, como o tecto e grades do coro de obra de talha dourada*. Nestor de Sousa conclui seguidamente não ser essa *a igreja que chega aos nossos dias*²²¹.

De facto, não é nenhuma daquelas duas configurações espaciais aquela que corresponde à igreja que conhecemos mas, em todo o caso, a descrição apreciativa de Chaves e Melo, corroborada pelo *Livro da Confraria do Santíssimo Sacramento*, confirma a existência de pelo menos uma empreitada setecentista.

Se a tipologia arquitectónica e iconográfica de diversos elementos que compõem o conjunto conventual não fosse suficiente, outras fontes escritas confirmam a realização de uma nova empreitada nessa centúria. Efectivamente, Nestor de Sousa refere-se ao temporal de 5 de Outubro de 1744, *que fez com que uma torrente de água, descendo pelas ruas da Arquinha e do Contador (que desembocam no canto nascente da igreja), levasse a pedra que estava na rua para as obras de Santo André*²²².

²¹⁹ Sousa, 1986: 212.

²²⁰ Publicada em 1723.

²²¹ Sousa, 1986: 212.

²²² *Idem*: 217.

Estas obras a que se refere o texto deverão ser as dos dois torreões-mirantes [73], inexistentes²²³ aquando da construção inicial. Aqueles elementos verticais, que tipificam a arquitectura dos cenóbios femininos micaelenses²²⁴, promovem, pelo desenho das cantarias dos seus vãos, existentes nos respectivos pisos térreos, uma unidade arquitectónica com os três vãos do coro alto.



[73] Fachada da igreja e torreão poente.

Essa unidade que se expressa numa linguagem típica da centúria de setecentos, recorrendo a motivos como as conchas, volutas, acantos e outros elementos decorativos elaborados, afirma, através da sua iconografia, uma relação de causa e efeito com as obras documentadas nas fontes escritas às quais foi possível aceder.

Outra fonte citada por Nestor de Sousa é o *Traslado dehuã petição desp ecertidão das relegiozas deS^{to} André desta Cid^e*²²⁵, datado de 30 de Julho de 1755, que se refere ao pedido de emissão de certidão de compras de diversas casas e quintais que o convento concretizou, *jã â muitos annos*, para acrescentar a cerca conventual²²⁶.

A confrontação da planta de 1896 com a data do *Traslado* supramencionado, que antecede em sete anos a inscrição 1762, gravada no tímpano do portão do carro, sustenta a nossa hipótese de que essa aquisição terá permitido a ampliação do convento para poente, nomeadamente através

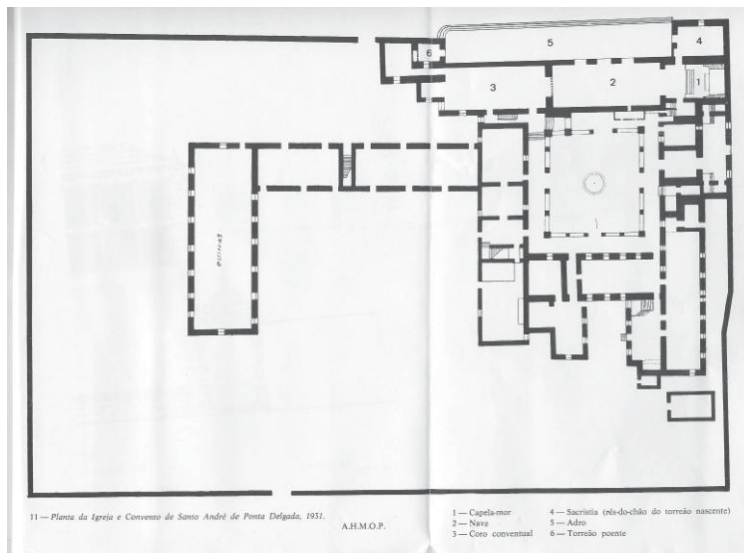
²²³ Atente-se à descrição constante do Traslado da Bula de 1585 que refere que o convento possui campanário, pelo que a haver torre à data essa seria certamente sineira.

²²⁴ Estes elementos estão presentes não só em conventos, mas também em recolhimentos, vejam-se os exemplos de Santa Bárbara e Santa Ana, que possuem proto-torreões mirantes.

²²⁵ Sousa, 1986: 337.

²²⁶ Rodrigo Rodrigues, a folhas 32 do manuscrito intitulado “Ruas e Toponímias” extracta a acta da reunião da Vereação da Câmara de Ponta Delgada, realizada a 23.12.1634, em que se menciona a visita do Reverendo Padre Sebastião Machado de Miranda, Visitador Geral no Bispado, tendo o mesmo dado “*metade da Rua do dargueiro (sic) até à azinhaga acima do licenciado Moreira, para fazerem casas as madres religiosas de Santo André, por terem pouco sítio e se estenderem mais*”. Poderão ser as casas a que se refere esta Petição.

da construção de um novo dormitório com três pisos, bem como de um edifício de piso térreo perpendicular àquele, representado na planta de 1931 e hoje desaparecido [74].



[74] Santo André, planta de 1931.

Quer o portão do carro [75], de aparatoso desenho ao gosto da segunda metade de setecentos, quer a tipologia dos vãos do dormitório que se desenvolve de nascente para poente [76], de grandes dimensões, e encimados por arco joanino ao gosto da segunda metade do século XVIII, confirmam serem aquelas construções resultado da última fase da empreitada setecentista.



[75 – 76] Santo André, portão do carro e fachada sul do dormitório do século XVIII.

O carácter setecentista dessa ampliação já havia sido reconhecido por Luís Bernardo Leite de Ataíde, que sem o justificar, refere aquele corpo como a *parte mais moderna do mosteiro, devendo vir do século XVIII*²²⁷.

A terceira grande fase de obras decorrerá já no século XIX, encontrando-se razoavelmente documentada. Diversos autores expressam-se de forma consentânea, estabelecendo como baliza cronológica para esta intervenção o final do primeiro quartel daquele século.

Luís Bernardo Leite de Ataíde²²⁸ assegura que, *em 1792 e 1800, dois riscos vêm de Lisboa para a talha do altar-mor. As pinturas a fresco do tecto feitas em 1819 por Manuel José Gomes Machado com a colaboração de José Soares de Menezes. Em 1824 veio a grade de pau-santo, provavelmente também o púlpito e as grades do coro alto e baixo da igreja.*

Por sua vez João Hickling Anglin²²⁹ informa que, *em finais do séc. XVIII ou princípios do XIX passou a igreja a ter frontões de grandes curvas e contra curvas, bem como janelões barrocos ricamente ornamentados no muro que faz a ligação da fachada ao torreão do lado poente. A igreja foi restaurada entre 1818 e 1822 e as obras do convento continuaram até 1831.*

Finalmente, Nestor de Sousa²³⁰ adianta que, *a igreja de Santo André foi totalmente reconstruída no primeiro quartel do século XIX (...) decorreu a reconstrução entre 1818 e 1822, conforme se infere de diversos termos de saída de dinheiro para as obras, e comparando-a seguidamente com a igreja conventual da Esperança conclui que, é sobretudo nas três janelas do coro alto de Santo André, que prolonga a fachada da igreja, como a da Esperança recuada, (...) que reside a quebra do estilo chão que caracteriza ambos os templos, pela decoração barroca (...) envolvendo a moldura recta que as define.*

Como se pode depreender dos textos acima transcritos, esta empreitada oitocentista, ao contrário das que se lhe antecederam, incidiu sobretudo no templo, que entre 1818 e 1824, foi profundamente intervencionado. De entre as alterações introduzidas na igreja de Santo André destacamos a da fachada norte, a de recepção, que introduz alterações na lógica compositiva do estilo

²²⁷ Ataíde, 1944: 22.

²²⁸ *Ibidem*: 24.

²²⁹ Anglin, 1945: 230-253.

²³⁰ Sousa, 1986: 212 e 218.

chão, em que aquele imóvel se integrava anteriormente, consagrando um processo que se havia iniciado com os três vãos profusamente decorados de uma das empreitadas setecentistas.

Efectivamente, se atentarmos à composição dos frontispícios das igrejas, de Santo André [77], Santa Bárbara [78] e da Esperança, esta última nas duas versões anterior [79] e posterior [80] à obra de que foi alvo em 1854, poderemos concluir que as quatro versões estão subordinadas a uma regra de composição comum. Desenvolvimento em planimetria, com três vãos no piso térreo, possuindo o central maior dimensão, encimados por outros vãos em igual número. As diferenças resumem-se ao carácter decorativo de cada uma delas, e ao facto de em Santo André existirem mais três vãos no piso superior.

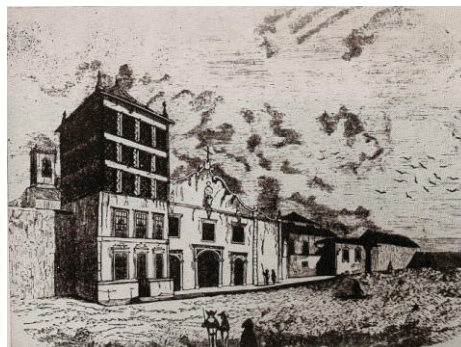
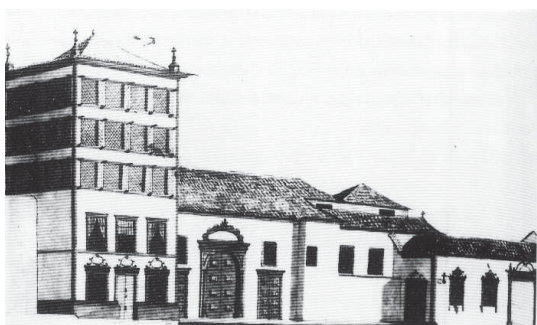
Nesta última igreja e na versão da Esperança pós 1854, os frontispícios são coroados por frontão com volutas, em Santa Bárbara e na versão da Esperança pré 1854, é a cornija que estabelece a transição para o beirado.



[77] Santo André, torreão nascente e fachada da igreja.



[78] Santa Bárbara.



[79– 80] igreja da Esperança, antes e depois da intervenção de 1854.

Do ponto de vista da espacialidade todas as versões mantêm identidade programática, planta rectangular, nave única segundo a lógica espacial do estilo chão e, acesso do exterior pela fachada lateral, de forma a permitir a disposição dos coros em frente ao altar, como é característico nas igrejas dos cenóbios femininos²³¹.

A similitude espacial destes exemplos fundamenta a nossa opinião de que, não obstante as diversas fases de obra da igreja de Santo André, a sua actual inserção no espaço conventual corresponderá àquela que sempre ocupou desde a respectiva fundação. Assim, as intervenções de que foi objecto terão transfigurado a sua caixa mural, sem contudo pôr em causa a sua espacialidade primeva, pelo que a alusão a uma reconstrução integral, adiantada por Nestor de Sousa, afigura-se-nos excessiva.

Por outro lado, a textura da pedra bem como o desenho das cantarias que emolduram os oito vãos do seu frontispício [81], mais singelo e delgado que os do coro alto e portas de acesso aos torreões [82], cruzadas com a informação dada pelas fontes documentais, fundamentam a nossa convicção de que os primeiros são efectivamente resultantes da empreitada oitocentista.



[81 - 82] Santo André, pormenores de vãos dos séculos XIX e XVIII.

A morfologia do conjunto conventual foi, como vimos, sendo alterada ao longo da sua existência, num contínuo processo de adaptação a novas

²³¹ Esta tipologia remonta às igrejas conventuais femininas do gótico mendicante, de que Santa Clara, em Santarém, constitui bom exemplo, tendo igualmente sido muito explorada durante o período Manuelino. Atente-se, a título exemplificativo, no convento de Cristo em Tomar.

necessidades, quer funcionais, quer relacionadas com o gosto imperante à altura das diversas empreitadas, quer por condicionantes naturais decorrentes da sismicidade micaelense. Este processo de *continuidade estilística* correspondeu, grosso modo, ao percurso similar, que se regista a nível europeu até ao princípio do século XIX.

4. INSTALAÇÃO E CONSTRUÇÃO NUM NOVO ESPAÇO (1934 - 2006).

4.1. Um projecto museológico regionalista.

O cunho regionalista deste projecto museológico, que em nossa opinião já se esboçara na organização da colecção de História Natural, nunca terá sido abandonado pelos seus mentores. Contudo, esse regionalismo expressou-se de dois modos diversos, que se referenciam às datas chave das suas fundação (1876) e refundação (1934).

Como já referimos anteriormente ao longo da centúria de oitocentos, e princípios do século passado, formam-se, no arquipélago açoriano, consciências identitárias nas elites locais, processo que é impulsionado pela singularidade da realidade natural e cultural dos Açores. Vimos como a esse propósito parece haver uma relação clara entre os estudos científicos realizados sobre os Açores e a génese do Museu âmbito deste trabalho, que se apoia primeiramente na formação de colecções de História Natural.

Assim, a construção da consciência identitária regional é alimentada por um *determinismo ambiental*²³² que enforma aquela singularidade e justifica “*leis adequadas ao nosso modo de ser, às necessidades criadas pela nossa situação geográfica*”²³³. Este extracto do texto de Luís da Silva Ribeiro, datado de 1918, afirmando embora a distinção regional, fá-lo num registo de absoluta fidelidade nacional firmada na convicção de que “*o homem age sobre a terra na mesma proporção que esta reage sobre ele; mas essa reacção modifica o modo de ser físico e moral dos homens sem contudo bulir com o fundo do seu carácter, que evoluciona sem se abastardar*”²³⁴, concluindo ter sido esse o processo por que passaram os portugueses que, no século XV, povoaram os Açores, que assim manteriam incólume o seu “portuguesismo”.

De facto, a ênfase colocada no regionalismo não é um fenómeno exclusivamente açoriano no contexto português da 1ª República. Efectivamente, e embora essa estratégia de enaltecimento das especificidades regionais assuma, numa primeira abordagem, contornos paradoxais, ela integra um mecanismo cujo objectivo último era promover a coesão nacional.

²³² O conceito de determinismo ambiental, teorizado no século XVIII, exerceu influência assinalável no século XIX enquanto precursor das ideias evolucionistas.

²³³ Ribeiro, 1983: 16.

²³⁴ *Ibidem*: 5.

Aquele efeito agregador é claramente enunciado por Rui Ramos que enfatiza, nesse período, o esforço moralizador e o bom senso no governo do Estado que, sendo embora individual, “*era, no entanto, a assunção pelo indivíduo de um sentimento de responsabilidade colectiva*”, concluindo que “*por isso, essa moral existia sob a forma de «patriotismo»*”²³⁵.

Ainda segundo o mesmo autor aquela noção de patriotismo inspirava-se nas ideias de Rousseau, que sugerira a transposição do afecto que os habitantes sentiam pela sua aldeia, para o Estado, processo “*suscitado pelo conhecimento da sua história, costumes e paisagens, o qual faria com que os habitantes se sentissem um mesmo povo, uma mesma «nação», gente com a mesma origem*”²³⁶. Esta estratégia²³⁷ valorizava o «meio exterior», identificando-o com o conceito de *pátria* segundo a noção, conhecida desde a Antiguidade, e recuperada na Idade Média e no Renascimento, que suscitava nos súbditos o “*mesmo fervor cívico que os Gregos e Romanos tinham sentido pelas suas cidades*”²³⁸, disponibilizando-lhes uma nova crença colectiva numa altura em que se registava o recuo político do cristianismo²³⁹.

Neste pressuposto a formação, em 1913, da secção de Arte, integra a estratégia de afirmação da especificidade local, que, num contexto de fidelidade nacional, se afirma contra um internacionalismo corruptor, contribuindo, dessa forma, para a sublimação de um sentimento de decadência nacional²⁴⁰, que era, à época, socialmente transversal.

A cronologia da constituição da secção de Arte parecia, numa primeira abordagem, estabelecer uma exemplar relação de causa e efeito com o Decreto-Lei de 29 de Maio de 1911 que considerava os museus um “*Complemento fundamental do ensino artístico e elemento essencial da*

²³⁵ Ramos, 1994: 402.

²³⁶ *Ibidem*: 417. A ideia era dar a conhecer Portugal desenvolvendo o “*amor à terra, à paisagem, aos seus produtos, às suas tradições nobres, ao seu pensamento, à sua arte*”. Cf. *Ibidem*: 420.

²³⁷ Que João de Barros, um dos seus principais ideólogos, consagrara nos programas escolares, com o sentido de combater a memorização de erudições inúteis. Cf. *Ibidem*: *idem*.

²³⁸ *Ibidem*: 567.

²³⁹ Referimo-nos à política anti-clerical da 1ª República que se evidenciaria na Lei de separação da Igreja e do Estado, de 20 de Abril de 1911, que Ramos considera configurar não uma separação mas uma efectiva integração. Cf. *Ibidem*: 407.

²⁴⁰ Exacerbado pelo ultimato inglês de 1890, pela incipiente industrialização que evidenciava o atraso face aos vizinhos europeus, etc.

*educação geral*²⁴¹. De facto, a intenção que justificava a aquisição das telas era didáctica, uma vez que as mesmas se destinavam a constituir-se como modelos para a educação de novos artistas²⁴², e o próprio responsável pela iniciativa reconhecia que “o problema do nosso progresso artístico só se poderá resolver convenientemente cuidando-se da organização dos museus”.²⁴³

Contudo, o decreto de 1911 enunciava “os novos princípios e entendimento sobre a Arte e os seus diferentes níveis e componentes, defendida a raiz da sua produção e génese numa aproximação ao que já havia defendido Joaquim de Vasconcelos para a arte popular e aplicada, justificada a sua utilidade no conjunto dos esforços das sociedades e dos povos para a sua constante elevação e depuração e, assim, justificada também a necessidade de haver uma relação permanente entre os conjuntos artísticos contidos em colecções e museus e as comunidades onde tinham ganho forma e expressão”²⁴⁴.

Ora aquele entendimento do legislador privilegiava uma postura conceptual para os museus portugueses que se traduzia numa diferenciação entre museus nacionais, limitados às três circunscrições, Lisboa, Coimbra e Porto, onde eram sedeados os *Conselhos de Arte e Archeologia*, e museus regionais, disseminados pelo País e com colecções restritas ao âmbito da arte (regional) e arqueologia²⁴⁵.

Contudo, com a formação da secção de Arte nos moldes em que era defendida pela instituição, o projecto do *Museu Açoreano*²⁴⁶ assumia um carácter crescentemente didáctico, que se orientava para o desenvolvimento da realidade regional, em oposição à concepção oitocentista que o decreto de 1911 favorecia²⁴⁷.

²⁴¹ Guimarães, 2004: 211.

²⁴² Cf. Ataíde, 1944: 13. Essa intenção era reforçada pelo lote de artistas convidados a integrar as exposições onde forma adquiridas as telas, todos naturalistas cujas obras enalteciam as especificidades regionalistas.

²⁴³ Ataíde, 1921: 1238.

²⁴⁴ Guimarães, 2004: 211.

²⁴⁵ Gouveia, 1985: 165.

²⁴⁶ A partir de 1914, data em que faleceu o seu fundador, e em sua homenagem, a instituição passou a designar-se, Museu Municipal Carlos Machado.

²⁴⁷ Em Portugal continental o posicionamento conservador da lei constituiu matéria polémica, que se alimentou até à década de 30, quando foram introduzidas algumas alterações. Cf. Guimarães, 2004: 216.

Efectivamente, o carácter enciclopédico que se pretendia conferir ao museu, patente na aquisição de obras contemporâneas que não se restringiam à realidade insular, na vontade expressa de prosseguir as aquisições, na pretensão de o dotar, por empréstimo, de obras clássicas, espanholas, italianas ou flamengas, de modo a permitir caracterizar uma época ou uma Escola, imbuía um projecto destinado a “*um povo que pretende progredir (...) cuidar da sua educação artística por forma a abranger todo o alto sentido da arte*”. Esta convicção apoiava-se na consciência da descontinuidade geográfica que caracterizava a insularidade. Assim, a distância de “*outocentas milhas do continente*” fazia dos Açores “*o ponto do território português onde mais necessários são os museus*”²⁴⁸.

Esta excepcionalidade a que o projecto do museu micaelense aspirava, e que se fundamentava na singularidade da sua posição geográfica, condição que enformava o *determinismo ambiental*, a que já nos referimos, no qual radicava a especificidade açoriana, não minorizava o papel destinado à arte regional, aspecto em que o projecto parece assumir inteira consonância com a realidade nacional.

De facto, a referência feita a esse respeito, pelo responsável da Secção de Arte, a propósito da ampliação do pavilhão da Alameda Duque de Bragança, parece-nos clara quanto a essa intenção. “*Realizando-se este plano, a secção de arte do museu ampliava-se com a nova galeria, n’ella apresentando a arte regional e na sala actual continuariam os quadros e as esculturas de artistas portugueses e estrangeiros, (...) As duas salas do nascente e poente destinavam-se-iam para outras especialidades.*”²⁴⁹

É inquestionável o papel referencial que, naquele pressuposto, a arte regional deve desempenhar no discurso expositivo. Repare-se que é esta subsecção que é destinada à galeria resultante da ampliação, espaço que ocuparia o lugar central na organização espacial do imóvel.

O pleno entendimento do projecto museológico em apreço não é possível sem o recurso ao texto intitulado “*Organização de Museus em Ponta Delgada*”²⁵⁰, que se assumirá como um documento referencial para a

²⁴⁸ Cf. Ataíde, 1921: 1238-1240.

²⁴⁹ *Idem*: 1253.

²⁵⁰ Que foi, como já referimos, escrito por Luís Bernardo Ataíde e publicado em 1921.

refundação implementada a partir de 1934, aquando da instalação no edifício do antigo convento.

Naquele documento é conferido um papel central à Arte, classificada como Geral, Regional, e Religiosa, bem como à Etnografia, que desempenharão um papel fulcral na organização dos museus. O nível dessa preparação afirmará “*o signal certo da civilização dos povos*” cujos museus patentearão, “*no seu desenvolvimento um dos mais seguros meios de aquilatar o seu grau de civilização*”²⁵¹.

No que diz respeito à *Arte Geral*, o contributo inquestionável do museu como prestador de “*grandes serviços á instrucção e á educação do nosso meio*” não resultará menorizado pela sua dimensão regional, factor que à partida se poderia estatuir como inviabilizador da exposição dos grandes mestres, pois, “*apresentar (...) não quer dizer possuir*”²⁵².

Neste aspecto particular, o texto revela-se mesmo profético, na medida em que, hoje, é comumente aceite a figura do empréstimo de peças, que assim podem ser expostas em museus diversos daqueles que as possuem, atenuando, pelo menos temporariamente, as distâncias entre a obra e o público.

À *Arte Regional* é reservado um papel relevante no combate contra o internacionalismo corruptor, responsável por se ter perdido “*o ideal commum, a aspiração collectiva, a cohesão nacional e consequentemente os sentimentos pátrios que só germinam de uma profunda e segura consciência da individualidade*”²⁵³.

Essa individualidade é enfatizada, como já mencionamos, por um *determinismo ambiental*, que a descontinuidade territorial acentua, condição que influi na produção das *formas plásticas, (...) modo de ser moral, (...) desenvolvimento intelectual e (...) tendências sentimentais de um determinado povo*²⁵⁴. Este raciocínio apoia a conclusão de que a arte, é *uma síntese do*

²⁵¹ Ataíde, 1921: 1240.

²⁵² *Idem*: 1241.

²⁵³ *Idem*: 1242.

²⁵⁴ Luís Bernardo Leite de Ataíde, *Etnografia Arte e Vida Antiga dos Açores*, Coimbra, Coimbra Editora Lda., Volume IV, 1974: 180.

*meio e como cada região tem o seu carácter definido e as suas tradições próprias*²⁵⁵, essa arte não pode deixar de ser regional.

Estamos perante uma estratégia que se apoia na divulgação da poesia, música, pintura, escultura e arquitectura locais, que se consideram áreas susceptíveis de descrever “*toda a beleza do meio que foi seu berço (...) inspirando-lhes o culto pela sua pátria e o orgulho pelas suas tradições*”²⁵⁶.

Essa descrição impõe que a arte regionalista seja “*fundamentalmente documental*” uma vez que “*levar a interpretação ao ponto de trahir a feição propria do modelo é destitui-la de todo o seu interesse.*”²⁵⁷

Aquele raciocínio baseia-se na convicção de que o sentimento regionalista deve ser cultivado desde a infância, na escola e na família, de forma a contribuir para a formação do carácter, devendo então a arte acompanhar “*as diversas étapes do ensino até se ostentar nos museus sob formas então mais elevadas e complexas*”.²⁵⁸

Segundo o autor, o interesse em facultar o contacto precoce com a arte regionalista, reside no facto daquela provocar na criança uma sensação tão mais intensa, quão maior for o seu grau de reconhecimento do seu meio envolvente, mecanismo que assim desenvolveria o interesse pelo que lhe é próximo, e, conseqüentemente, “*o amor nascente pela sua pequena Pátria.*”²⁵⁹

A arte regionalista assume assim um carácter etnográfico, qualidade que é expressamente mencionada no que diz respeito à obra do pintor Domingos Rebelo, que o autor considera imbuída desse duplo valor que lhe é conferido, pelo facto de ser arte erudita e documento etnográfico.

É aliás nesse juízo que Ataíde se apoia para defender a integração do que considera serem artes menores, mas interessantes e valiosas, como a tecelagem, a arquitectura local, ou o mobiliário regional, no conceito de arte regionalista, defendendo a criação de uma secção de Etnografia Regional, onde essas produções possam ser expostas.

²⁵⁵ Luís Bernardo Leite de Ataíde, *Etnografia Arte e Vida Antiga dos Açores*, Coimbra, Coimbra Editora Lda., Volume IV, 1974: 180.

²⁵⁶ Ataíde, 1921: 1243.

²⁵⁷ *Idem*: 1244.

²⁵⁸ *Ibidem*: *idem*.

²⁵⁹ *Idem*: 1246.

A intenção de Ataíde recebia o apoio de Joaquim de Vasconcelos²⁶⁰ que, em 1916 na sequência da consulta que lhe fora feita pelo primeiro, aconselhava à constituição de uma “*casa completa mobilada e animada com figuras, tudo piedosamente reintegrado*”²⁶¹.

Não obstante, a falta de meios pecuniários impossibilitou a concretização da proposta, cuja estruturação se limitaria, por muitos anos, à recolha de notas e elaboração de desenhos que Ataíde realizava, e publicava²⁶², de forma a evitar que se perdesse de todo a memória da produção de carácter etnográfico, que a modernização da sociedade açoriana ameaçava.

A questão da formação de uma colecção de Etnografia Regional não era inédita pois em 1897 Eugénio Pacheco do Canto e Castro referia-se a essa intenção como um “*velho projecto nosso*”²⁶³ preconizando a constituição de “*uma colecção de todos os objectos ethnographicos que definem o nosso desenvolvimento industrial, desde os seus inícios*”²⁶⁴.

Aquela proposta que se orientava por uma visão evolucionária, patente na intenção de apresentar desde as peças mais antigas até àquelas que resultariam dos aperfeiçoamentos introduzidos às primeiras ao longo dos tempos, preconizava uma mostra ligada a diversas actividades susceptíveis de esclarecer “*tudo quanto respeite á nossa peculiar civilização*”²⁶⁵. Essas actividades incluíam áreas diversificadas como a agricultura, a marcenaria, a olaria, a serralharia e o vestuário, consubstanciando um conjunto de “*cousas em que está impresso o character, e diga-se assim, a alma anonyma do nosso povo*”²⁶⁶.

²⁶⁰ Joaquim de Vasconcelos foi um dos autores que contestou a referenciação de um estilo arquitectónico português ao neo-manuelino defendendo, entre 1908 e 1914, o carácter rural e arcaico das igrejas românicas do norte de Portugal que, em sua opinião, representariam a verdadeira essência da arquitectura nacional. O seu raciocínio orientava-se para a defesa do carácter “popular”, e logo democrático da arte, “*que precisava de ser devolvida ao quotidiano, ao dia-a-dia, voltar a ser feita por artesãos e usada pelo povo*”, segundo uma lógica inspirada nas ideias do movimento *Arts & Crafts*. Cf. Ramos, 1994: 572 - 579.

²⁶¹ Ataíde, 1944: 27.

²⁶² *Ibidem*, 28.

²⁶³ Pacheco, 1897: 46.

²⁶⁴ *Ibidem, idem*.

²⁶⁵ *Idem*: 50.

²⁶⁶ *Idem*, 46.

Formulada numa cronologia que nos permite sustentar a sua integração no esforço de construção identitária que já abordamos, a proposta de Eugénio Pacheco só se concretizaria decorridas mais de quatro décadas, e em moldes diversos daqueles que haviam sido preconizados pelo seu autor.

A estratégia de utilização de colecções na construção de consciências identitárias foi um recurso corrente evidenciado noutros exemplos²⁶⁷. Na afirmação deste projecto museológico que, referimos já anteriormente, se insere numa estratégia mais vasta de construção identitária, as colecções de Arte Religiosa e Etnografia conventual, desempenharão um papel igualmente apreciável.

Essa função relevante, que lhes é conferida no seio do discurso expositivo, advém do reconhecimento da profunda religiosidade do povo açoriano, “*patente nos seus tradicionais sentimentos religiosos*”²⁶⁸. Segundo o autor é nesses sentimentos que radica a força motriz para a expansão da portugalidade, concretizada pela gesta dos Descobrimentos, e empreendida pelos seus antepassados.

Assim, e na medida em que aquelas peças materializam essa fé inabalável, constituem documentos da vivência e da tradição de uma época gloriosa, que deve ser preservada pela memória.

É também, a preservação dessa memória, mal alojada num pequeno núcleo de arte sacra, à altura existente na igreja Matriz de São Sebastião, e dispersa por vários outros templos da ilha, que justifica, até por necessidade de se encontrar um local consentâneo com as suas características, a intenção de alojar o museu no convento de Santo André.

A esse respeito o texto de Ataíde, de 1921, é claro; “*Tratando-se de um museu de arte religiosa e ethnographia conventual devemos começar por pensar no edifício em que esse museu deverá ser installado e, naturalmente para ser-se coherente com a natureza do museu, teremos de escolher um dos*

²⁶⁷ Krzysztof Pomian, refere que em Itália, um país privado de Estado central até ao século XIX “*l'on peut voir (...) l'importance des collections (...) pour la cristallisation des patriotismes urbains et du sentiment national* “. Nesse caso, à falta de um poder central capaz de coordenar o processo, o recurso utilizado foram as colecções particulares, cuja abertura ao público permitiu cimentar o processo identitário. Cf. Pomian, 1987: 8.

²⁶⁸ Ataíde, 1921: 1257.

extinctos conventos, aquella que offerecer mais originalidade. N'estas condições está o de St.º André de Ponta Delgada."²⁶⁹

O edifício conventual não se encontrava em bom estado de conservação, pois na proposta de compra Ataíde defendia em determinada altura, que na "*parte antiga do convento, susceptível ainda de se salvar fosse apresentada a nova secção de etnografia conventual e arte religiosa, e em edifício novo construído na cerca as outras secções do museu*"²⁷⁰.

O interesse daquela afirmação não se esgota no facto de nos dar indicações sobre o estado do imóvel, uma vez que também revela a intenção de contextualizar as duas primeiras secções supra-referidas, expondo-as no edifício do convento. Esta vontade revela, também, a actualidade museológica do projecto, seguindo os critérios expositivos enunciados por Wilhelm Bode, e aplicados em 1903 no *Kaiser-Friedrich-Museum* de Berlim.

Outro aspecto que merece destaque é o reconhecimento do carácter museográfico daquele espaço arquitectónico, patente na observação de que o conjunto "*pela sua architectura, pinturas, muraes, púlpito, grades, sacristia, coro, claustro e outras dependências e antigo retábulo forma já um fundo artístico muito apreciável.*"²⁷¹

Esse reconhecimento é manifesto na selecção dos espaços destinados a receber as secções em análise, pese embora o facto da ocupação não se ter vindo a concretizar exactamente nos moldes então preconizados, pois recai precisamente naqueles que apresentam uma qualidade museográfica intrínseca mais notória.

"Para museu de etnografia conventual escolheríamos uma parte limitada do convento e para o de arte religiosa a igreja contigua. Assim utilizaríamos o claustro com seu cruzeiro, o coro alto e o baixo, os mirantes, a cozinha e uma ou duas cellas. Na cozinha veríamos expostos os antigos apetrechos da culinária, na cela e na casa do noviciado o seu mobiliário próprio e assim por deante reconstituiríamos, em criteriosa demonstração, todo o ambiente em que se desenrolou a velha vida de clausura (...) offerecendo

²⁶⁹ Ataíde, 1921: 1255.

²⁷⁰ *Idem*, 1944: 18.

²⁷¹ *Idem*, 1921: 1255.

*assim aspectos impressionantes pela sua originalidade e trechos dignos de atenção pelo seu interesse artístico ou pelo seu valor ethnografico.*²⁷²

Para a igreja, onde se localizaria o museu de arte religiosa, propunha-se expor uma série de peças, dispostas em vitrinas. Esta pretensão, que inviabilizaria a reabertura ao culto, denota o entendimento, consagrado pela expropriação de 1832, na esteira das ideias propaladas pela Revolução Francesa, da posse ilegítima pela Igreja, uma entidade privada, de bens que constituíam propriedade pública.²⁷³

Como já referimos anteriormente a proposta de transferência do Museu formulada por Ataíde em 1921 e oficializada à Junta Geral em 1928, só se concretizaria em 1930, ano em que o convento foi adquirido. É também nesse ano que Alfredo Bensaúde recupera um projecto antigo, publicando na imprensa micaelense uma proposta de constituição de um museu etnográfico açoriano, sendo apoiado por Luís Bernardo Ataíde²⁷⁴ e José Leite de Vasconcelos²⁷⁵, que recorrem ao mesmo jornal para defender aquela ideia.

O apoio de Leite de Vasconcelos assume uma relevância extraordinária, “*dado o prestígio de que desfrutava na sua qualidade de fundador do Museu Etnológico Português*”²⁷⁶. A este aspecto acrescia o facto daquele estudioso conhecer a realidade açoriana em virtude de ter passado algum tempo em São Miguel, e de ter então acompanhado no local o projecto de reinstalação do Museu no antigo convento²⁷⁷.

O projecto de Bensaúde era revelador da actualidade do seu pensamento, inspirado no *Landes-Museum* de Zurique, em que uma “*perspectiva de abordagem pluridisciplinar se conjugava com um critério de apresentação diacrónico*”²⁷⁸.

²⁷² Ataíde, 1921: 1255.

²⁷³ A esse propósito Pomian refere que, no período pós 1789, “*rien n’empêche l’État de rendre au public ce à quoi il a droit, en expropriant l’Église et en installant les objets ainsi nationalisés dans des bâtiments de culte désaffectés ou dans des édifices construits spécialement pour servir de musées*”. Cf. Pomian, 1987: 304.

²⁷⁴ Que em 1920 já publicara no *Correio dos Açores* um artigo com esse sentido. Cf. Gouveia, 1992: 182.

²⁷⁵ Leite de Vasconcelos visitara os Açores em 1924, tendo posteriormente publicado um trabalho a que deu como subtítulo *Conspecto de Etnografia Açórica*. Cf. *Ibidem: idem*.

²⁷⁶ Gouveia, 1992: 184. Ramos considera-o mesmo a alma daquele Museu. Cf. Ramos, 1994: 581.

²⁷⁷ Cf. Gouveia, 1992: 184. O autor baseia-se em Ataíde, 1944: 31, e em Vasconcelos, 1926: 146, 164, informando que Leite de Vasconcelos visitou o Museu em 1 e 11 de Junho de 1924.

²⁷⁸ Gouveia, 1992: 182.

Contudo, só em 1934 na iminência da transferência para o edifício do antigo convento, e prevendo certamente as condições únicas que essa mudança conferiria ao projecto museológico, a *Comissão Técnica do Museu* decide “*começar a colheita dos elementos etnográficos a expor nas novas salas do Convento*”²⁷⁹. É nesse contexto que Alfredo Bensaúde volta a defender publicamente a criação de “*uma secção etnográfica açoreana, que faculte aos visitantes uma ideia tão completa quanto possível da vida tradicional do povo destas ilhas*”²⁸⁰.

Aquela secção constituirá um repositório da memória ameaçada pela uniformização dos hábitos vivenciais dos povos, promovida pela crescente facilidade de comunicação, que faz cair no esquecimento as suas tradições, ou seja “*tudo o que a vida popular conserva ainda de original e pitoresco*”²⁸¹.

Recuperando a sugestão de Joaquim de Vasconcelos a *Comissão* pretende constituir “*modelos de casas populares, manequins com os vestuários tradicionais das várias ilhas, produtos da indústria caseira, instrumentos de trabalho, etc. que ilustrem de modo palpável as diferentes fases da vida do (...) povo insulano*”²⁸².

Já em 1930 Bensaúde defendera na sua proposta a construção de modelos habitacionais do arquipélago, de pequena dimensão para representar as outras ilhas, e uma “*réplica duma casa de lavrador micaelense remediado (rez-do-chão alto e loja)*”²⁸³ a edificar em terreno contíguo ao edifício do Museu. No mesmo terreno o autor propunha outras edificações, “*um amplo telheiro, bem iluminado*”²⁸⁴ que se destinaria à exposição de alfaías agrícolas, carros de bois, cangas, etc. e uma casa do lagar tradicional.

Todas estas posições, que se orientavam para a afirmação de um projecto regionalista, viam na transferência para o conjunto conventual a oportunidade para se materializarem. De facto, é com aquela realocização que

²⁷⁹ Bensaúde, 1934: 7. O autor informa-nos que a supramencionada comissão era constituída pelo próprio, que preside, e ainda pelos seguintes membros, Alfredo Féris Júnior, Dr. António da Silveira Vicente, Engenheiro Francisco Pacheco de Castro, Dr. Luís Bernardo Leite de Ataíde, Teotónio da Silveira Moniz e Dr. Tomaz de Borba Vieira. Cf. Bensaúde, 1934: 30.

²⁸⁰ *Ibidem: idem.*

²⁸¹ *Ibidem: idem.*

²⁸² *Ibidem: idem.*

²⁸³ *Idem*, 1930. Cf. Gouveia, 1992: 191.

²⁸⁴ *Idem*, 1930. Cf. Gouveia, 1992: 191-192.

o carácter regionalista do projecto passa a dispor de condições especialmente favoráveis, que lhe são conferidas pelo espaço arquitectónico. Efectivamente, esse apoio expressa-se a dois níveis, por um lado no substancial acréscimo de área disponível e, por outro, no não menos relevante aspecto, dessa mudança se concretizar para um imóvel, ele próprio imbuído de memórias que lhe conferem um indiscutível valor museográfico de carácter regional.

Não obstante aquela transferência veio colocar a instituição sobre a crescente influência da Junta Geral do Distrito Autónomo de Ponta Delgada, iniciando um processo que entregaria a tutela efectiva do museu àquela instituição. Ora segundo os *Estatutos dos Distritos Autónomos*²⁸⁵ nomeadamente do número 6º do artigo 24º, da lei de 1939 a competência da Junta Geral era limitada à criação e manutenção de museus de arte regional e história natural.

Aquela condição teve como consequência imediata o cerceamento do carácter mais abrangente que imbuíra a primeira fase do projecto museológico, que passou a restringir-se à perspectiva conservadora da legislação nacionalista. Efectivamente, essa legislação recuperava e integrava “*as perspectivas etnológicas, essenciais para a fundamentação e elevação pública das virtudes e lições que podiam ser encontradas no mundo rural*”²⁸⁶ impondo uma perspectiva que consubstanciava um efectivo retrocesso daquele projecto, que se reflectiu directamente no carácter lacunar da sua colecção de arte, que ainda hoje se faz sentir²⁸⁷.

Esta “apropriação” do Museu por parte do Estado Novo não constituiu acto excepcional, correspondendo antes a uma política de defesa de um hipotético “*espírito da «cultura artística nacional», em claríssima oposição às tendências patentes nas aventuras modernistas contemporâneas*”²⁸⁸.

²⁸⁵ Regulados pelos decretos nº 15.035 de 16 de Fevereiro de 1928 e 15.805 de 31 de Julho de 1928, posteriormente revogados pelo Dec. Lei nº 30.214 de 22 de Dezembro de 1939.

²⁸⁶ Guimarães, 2004: 223.

²⁸⁷ A este propósito atente-se ao conteúdo do ofício enviado pela Junta Geral, em 6 de Junho de 1958, ao Director Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, em que se refere o seguinte “*Acrece que a Junta Geral no campo de cultura só tem atribuições (sobre criação e manutenção de Museus de Arte Regional e de História Natural) e consequentemente não sendo legal a aquisição de obras de pintura para o Museu (as que lá estão vieram do antigo Museu da Câmara e foram adquiridas antes da publicação do Estatuto dos Distritos Autónomos) não há qualquer necessidade de dispor de espaço para futuras ampliações*”. Arquivo da D.G.E.M.N.

²⁸⁸ Marques, 1992: 395.

Assim, o esforço centralizador do Estado Novo, orientado para “a produção coerente da nova discursividade”²⁸⁹, vai afirmar-se no estabelecimento de canais de comunicação regidos por princípios simples e globalizantes, e na absorção do maior número de organismos oficiais ligados à produção do saber e à divulgação cultural, nomeadamente os museus²⁹⁰.

É pois essa perspectiva que vai enformar a criação da secção etnográfica do Museu Carlos Machado, já não segundo uma lógica diacrónica que revelaria o contributo estrangeiro do povoamento açoriano, que a proposta de Bensaúde salientava²⁹¹, mas segundo uma lógica de representação intelectual das vivências populares [83-84] baseada em cenários estáticos que se viria a revelar crucial para o apoio que o projecto irá receber por parte do regime. Efectivamente, antecipando as conclusões do I Congresso de Antropologia Cultural, realizado no Porto em 1934²⁹², o programa museológico implementado manifesta uma perfeita consonância com o processo de construção de identidade nacional que o Estado Novo intentará levar a cabo.



[83-84] Aspectos da Secção Etnográfica inaugurada em 1940.

A posição de Luís Bernardo Ataíde, proferida na sessão de abertura da exposição, realizada em Ponta Delgada, e integrada nas *Comemorações Centenárias* de 1940²⁹³, é paradigmática quanto a este aspecto. *Essas velharias possuem um grande valor moral, que nos conduz ao culto das tradições e conseqüentemente estimulam o orgulho legítimo que sentimos de ser portugueses e açorianos*²⁹⁴.

²⁸⁹ Marques, 1992: 400.

²⁹⁰ Cf. *Ibidem*: 399-400

²⁹¹ Bensaúde, 1934: 25. O autor refere que “As nossas tradições populares nem sempre são de origem portuguesa, e o seu estudo pode revelar também a origem dos elementos étnicos que constituíram o povo açoriano”.

²⁹² Em que se considera imprescindível conferir à Etnografia um papel central na definição do portuguesismo.

²⁹³ A inauguração ocorreu a 14 de Agosto de 1940. Cf. Correio dos Açores nº 5904 desse dia.

²⁹⁴ Ataíde, 1944: 30.

O alinhamento com as posições do regime está também patente nas palavras de Armando Côrtes-Rodrigues que em 1949, na qualidade de director da Secção Etnográfica, referia que *“Portugal não tem descurado o valor da Etnografia, como elemento de formação nacionalista”*²⁹⁵. Côrtes-Rodrigues enaltecia ainda o papel do Secretariado de Propaganda Nacional²⁹⁶ no renascimento da arte popular segundo um rumo que, em sua opinião, ao apoiar-se na etnografia e no folclore conferia *“segura feição nacional às artes decorativas e plásticas”* resgatando *“a arte moderna portuguesa do mal do internacionalismo que tanto prejudicou outros países”*²⁹⁷.

A admiração pela acção de Ferro, nomeadamente por aquela empreendida no Museu de Arte Popular²⁹⁸, que Côrtes-Rodrigues considerava uma *“obra notável do nosso tempo (...) documentário folclórico, que é uma perpétua lição de arte, de bom gosto e de beleza, reunindo as múltiplas actividades artísticas de cada província do Império”*²⁹⁹, fundamentava o seu apelo às Juntas Gerais e Câmaras Municipais açorianas para recolherem *“objectos de arte e de uso diário do nosso povo”*³⁰⁰, susceptíveis de viabilizar a abertura de um *Museu de Arte Popular Açoriana*³⁰¹.

Refira-se, a este propósito, que, ainda hoje, as colecções dos museus açorianos são, na sua quase totalidade, constituídas por conjuntos de objectos que representam uma cultura tradicional.

²⁹⁵ Côrtes-Rodrigues, 1949: 314.

²⁹⁶ O Secretariado de Propaganda Nacional dirigido por António Ferro intentava explorar a *“mundividência pré-industrial propondo a apropriação das manifestações diferenciadoras da raça lusitana (...) a arte folclórica propiciaria imagens da pobreza honrada, limpa, ascética e filosófica, (...) a propaganda apelou aos valores culturais submersos porque evidentemente se ajustavam à utopia salazarista. A retenção de motivos e formas do artesanato indígena permitir-lhe-ia exhibir a rusticidade, o conservadorismo, o tradicionalismo e reivindicar o seu carácter arquetípico”*. Esta estratégia que se consubstanciava na valorização das artes decorativas anulando a distinção entre artes “maiores” e “menores” alargou o âmbito das representações populares ao traje, tapeçaria, cerâmica e mobiliário, vulgarizando *“o conceito de regionalismo numa dimensão desconhecida”*. Marques, 1992: 438.

²⁹⁷ Côrtes-Rodrigues, 1949: 314.

²⁹⁸ Inaugurado em 1948. Na sessão de inauguração Ferro referia que *“De toda a campanha de ressurgimento étnico que temos desenvolvido, está precisamente, a defesa de uma arte moderna, contemporânea, que não deixe de ser profundamente nacional (...) Por mim, confesso-me francamente satisfeito por ter realizado uma das aspirações da minha vida: preparar a casa, o templo para o casamento, a fusão da nossa arte moderna, isto é da arte viva com o espírito do nosso povo, com o espírito eterno da Nação.”* Marques, 1992: 439.

²⁹⁹ Côrtes-Rodrigues, 1949: 315.

³⁰⁰ *Ibidem*, 322. A intenção era que a recolha fosse ordenada e seleccionada pela *Comissão Folclórica do Instituto Cultural*, criada para esse fim, e arquivada nas páginas da *Insulana*, complementando o trabalho que Luís da Silva Ribeiro já realizava nessa área. Cf. *Ibidem*: 327.

³⁰¹ *Ibidem*: 330. A proposta nunca concretizada acabaria por se restringir à recolha de alguns objectos da ilha de Santa Maria depositados numa sala posteriormente adaptada a outros fins.

Esta situação, que espelha o tipo prevalecente até 1974³⁰² no panorama museológico português, encontra a sua razão de ser no modelo conservador de construção de identidade nacional e cultural acarinhado pelo Estado.

De facto, à revelia da generalidade dos países ocidentais, onde a construção do conhecimento proposta pelos museus, se fez segundo um modelo cumulativo caracterizado por uma *sequência evolucionária, civilizadora e modernizadora*³⁰³, em Portugal essa construção concretizou-se a partir das partes, o típico (o próprio de cada região) para o todo (a identidade nacional), consubstanciando-se num modelo tradicional em que a etnografia assume, naturalmente, um papel essencial.

Difundido durante o Estado Novo nas décadas de 40 – 50 do século passado, e “reinterpretado” após a revolução de Abril segundo o conceito de ecomuseu, o fio condutor foi sempre o da construção do conhecimento a partir das partes (o típico, o próprio de cada região) para o todo (a identidade nacional).

Enquanto no continente português esse modelo de museu, embora prevalecente, floresceu *à margem do sistema oficial; isto é, à margem do sistema que incluía os museus sob tutela do Estado*³⁰⁴, nos Açores mesmo museus criados depois de 1974, como os das ilhas do Pico e das Flores, adoptaram-no, apesar de tutelados pela Direcção Regional de Cultura, um departamento do Governo Regional dos Açores.

A explicação para este facto poderá residir na prioridade dada à criação de infra-estruturas, valorizadoras do contexto, sobretudo em ilhas habitadas por uma população envelhecida e pouco numerosa, como forma de criar condições adversas à crescente desertificação.

De facto, os primeiros vinte anos da Autonomia democrática foram marcados pela construção massiva de infra-estruturas em todas as ilhas, com o objectivo de promover um “desenvolvimento harmonioso”.

Assim, na esteira do que se passara no continente português no princípio do século, o governo açoriano ter-se-á apoiado no pressuposto de

³⁰² A 25 de Abril de 1974 eclodiu a “revolução dos cravos” que teve como resultado o fim do regime ditatorial e a subsequente instauração da democracia.

³⁰³ Pimentel, 2005: 215.

³⁰⁴ *Ibidem*: 209.

que o modelo de museu aplicado contribuiria para a formação de uma identidade arquipelágica.

Analisados os diversos contributos que determinaram o cunho regionalista do projecto museológico, importa agora analisar os conceitos que terão condicionado a sua distribuição no novo espaço.

Segundo Luís Bernardo Ataíde, a instalação das diversas secções obedeceu a um parecer da *comissão técnica*, que preconizava que *a secção de arte ficaria instalada no pavilhão do sul, sobre a cozinha e seu prolongamento para poente, do 1º andar e claustro superior; a de etnografia regional no rez do chão; a de epigrafia e arquitectura regional (subsecção da de arte), no claustro baixo; a de etnografia conventual e arte religiosa nos coros, celas e outras dependências: a de ciências naturais, no edifício perpendicular ao claustro no sentido nascente poente: assim como a biblioteca, gabinetes e casas de preparação*³⁰⁵.

Se como já referimos, em relação à etnografia conventual e arte religiosa, se procurava contextualizar as colecções, aspectos que se mantiveram inalterados, com excepção do preconizado para a igreja, que não chegou a ser utilizada, tendo-se mesmo mantido aberta ao culto, é em relação ao restante modelo organizacional que se podem estabelecer outras relações comparativas.

Efectivamente, a instalação da etnografia regional no claustro baixo, reservando-se o piso superior para a secção de arte³⁰⁶, parece seguir o modelo preconizado por Sturm em 1704, das artes decorativas no piso térreo, reservando-se as artes clássicas para o piso elevado.

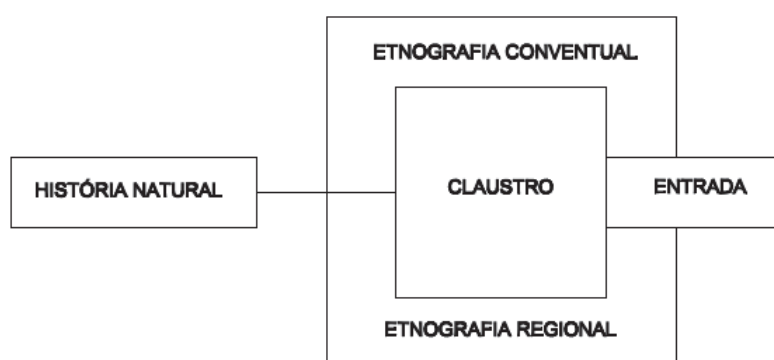
Essa disposição, se atendermos à organização espacial do edifício, que se caracteriza pela constituição de espaços envolventes e logo subsidiários, as salas de exposição, do espaço central e distributivo, o claustro, estabelece uma analogia entre a solução implementada e a matriz projectual da proposta de Durand, o modelo arquetípico do museu moderno.

³⁰⁵ Ataíde, 1944: 21.

³⁰⁶ A Secção de Arte viria a incluir, à semelhança de outros museus, uma colecção de cópias de gesso, neste caso de trechos dos portais manuelinos da Matriz de Ponta Delgada, numa clara afirmação da consciência do seu valor monumental e escultórico. Cf. Ataíde, 1944: 392.

Paralelamente, essa organização hierarquiza os espaços, assumindo naturalmente maior importância, no percurso do visitante, aqueles que se encontram nas salas em redor do claustro, em detrimento daqueles que se localizam em posição marginal.

A análise do diagrama do piso térreo [85], baseado na descrição supramencionada, que ainda hoje corresponde, grosso modo, à disposição das colecções do museu, permite-nos sustentar serem precisamente aquelas que contribuem de forma mais evidente para o enaltecimento do projecto regionalista, as que ocupam a posição referencial no discurso expositivo.



[85] Diagrama do piso térreo.

De entre essas colecções há uma, a *de epigrafia e architectura*³⁰⁷, subsecção da Secção de Arte e Etnografia Regional, que patenteia uma pequena parte das suas peças na galeria do claustro, ou seja numa privilegiadíssima posição de *primus inter pares*.

³⁰⁷ Embora seja esta a designação empregue pela instituição desde os primórdios da colecção, a utilização do termo *lapidar* para a denominar neste trabalho é, em nossa opinião, mais consentânea com as suas actuais características. Esta colecção compõe-se de cento e oitenta e oito peças, que se encontram distribuídas por três edifícios. A parte mais apreciável desse espólio encontra-se no convento de Santo André, dividida em dois grupos. Trinta e oito peças em exposição no claustro e, cento e quarenta e cinco peças arrecadadas no *Pátio do Feto*. Todas as peças integram, naturalmente, a categoria de Escultura agrupando-se, embora, em subcategorias distintas. Assim, e, tanto quanto possível de acordo com as normas de inventário do Instituto Português de Museus, organizamos o espólio em cinco subcategorias: escultura arquitectónica, heráldica, funerária, epigrafia e objectos utilitários. Se no que às quatro primeiras subcategorias diz respeito, não se levantam quaisquer dúvidas de carácter terminológico, uma vez que as mesmas designam características bem definidas pela literatura da especialidade, já no que diz respeito à última, a dos objectos utilitários, importa esclarecer que os objectos que a integram assumem um carácter eminentemente utilitário. É de resto esse carácter que lhes confere assinalável autonomia em relação à arquitectura, já que quase todas as outras peças, de uma forma ou outra, integravam contextos construídos, pertencendo mesmo, no caso específico dos lintéis, aos seus sistemas estruturais.

O entendimento dos critérios que enformaram aquela selecção induziu-nos a elaborar um estudo pormenorizado da colecção³⁰⁸. Nesse estudo concluímos que a subcategoria da escultura heráldica ocupa uma posição referencial no discurso expositivo. Os objectos que integram essa subcategoria, provenientes embora de contextos arquitectónicos, estão impregnados de significado próprio, que transcende o domínio dos elementos decorativos³⁰⁹. Em nossa opinião, é esse significado que justifica a importância atribuída a esta subcategoria no conjunto da colecção lapidar³¹⁰.

Efectivamente, embora aquela subcategoria seja constituída por apenas dezasseis peças, todas elas ocupam lugar de destaque no discurso expositivo. A maior parte desses exemplares, catorze, expõem-se no claustro [86], os dois remanescentes, que em tempos também se expuseram naquele local, estão na secção de Arte Sacra e no Museu Militar, também em exposição.

As outras vinte e quatro peças, que também se encontram no claustro, integram, dezassete peças da subcategoria da escultura arquitectónica³¹¹, três da subcategoria da escultura funerária, todas armoriadas, o que revalida o raciocínio que se explanou para a subcategoria heráldica, três peças da subcategoria da epigrafia³¹², e uma da subcategoria dos objectos utilitários.

³⁰⁸ *A colecção lapidar do Museu Carlos Machado – Contributo para o seu Estudo*. 2006.

³⁰⁹ O brasão ou pedra de armas materializa o distintivo, de instituições, quer civis, quer eclesiásticas, quer ainda de família ou indivíduo pertencentes à nobreza, estando imbuído de um significado conceptual.

³¹⁰ Nenhuma outra subcategoria está tão bem estudada como a heráldica. Para além de todas as suas fichas possuírem registo de imagem, todas as peças foram inventariadas, medidas e datadas em relação ao período em que foram esculpidas. Além disso, treze delas foram descritas e interpretadas, e oito possuem referências quanto ao modo e data da sua incorporação.

³¹¹ Integram esta subcategoria todas as peças que foram concebidas para decorar edifícios, recorrendo a motivos convencionais geométricos ou formas naturais, em regra estilizadas. Embora a função estética assumia relevância assinalável na morfologia destas peças, não pode ser menosprezada a função estrutural que muitas delas, os lintéis por exemplo, desempenham.

³¹² O estabelecimento de uma subcategoria epigráfica colocou-nos inicialmente algumas dúvidas. De facto, a epigrafia, entendida como a ciência que estuda, decifra, data e interpreta as inscrições antigas em suportes materiais como a pedra, o metal, a argila, etc. parecia-nos interessar também às outras subcategorias já referidas. Sendo certo que quer esta subcategoria, quer a que proporemos a seguir, não integram a terminologia proposta pelo Instituto Português de Museus para a categoria de Escultura, entendemos expô-las à apreciação, com vista à arrumação de objectos que não se enquadravam em nenhuma das subcategorias já elencadas. Nesta decisão pesou também o facto, não menos estimável, da inscrição sobre um suporte pétreo implicar o recurso à arte de lavrar a pedra.

A selecção das dezassete peças da subcategoria da escultura arquitectónica, que se expõem no claustro, parece radicar no reconhecimento do seu carácter representativo, enquanto documentos históricos de um determinado período, o arco temporal delimitado pelos séculos XVI e XVIII.

A exclusão das peças produzidas no século XIX, não obstante constituírem a maioria esmagadora desta subcategoria, está certamente relacionada com o facto de representarem, do ponto de vista arquitectónico, uma época pouco conceituada para Luís Bernardo Ataíde, que foi um dos mentores do projecto museológico da instituição em apreço e seu director por muitos anos³¹³.

As peças que integram a subcategoria da escultura epigráfica evidenciam nas suas inscrições a vontade de resistir à existência efémera da condição humana³¹⁴ enaltecendo, simultaneamente, as instituições ou famílias referidas³¹⁵. Assim, o texto do morgado João de Arruda Botelho e Câmara [87], estruturado em dezasseis partes, possui uma dimensão dupla, textual e histórica. O seu carácter celebrativo, quer da história micaelense, quer da história familiar do encomendador³¹⁶, reforça, a componente arqueológica da colecção e o sentido de conjunto com as peças das subcategorias da escultura heráldica e funerária, que também colocam a elite aristocrática no cerne da exposição³¹⁷.

³¹³ No seu trabalho intitulado *Notas sobre Arte*, publicado em 1915, nas Oficinas da Papelaria Micaelense, que integra o Volume II da obra *Etnografia Arte e Vida Antiga dos Açores*, editado em 1974 pela Universidade de Coimbra, o autor considera a produção arquitectónica oitocentista imbuída de um carácter imitativo, impuro e não regional, e portanto de menor valia artística. Cf. Ataíde, 1974: 269-272.

³¹⁴ Nesse sentido a leitura, à *posteriori*, das inscrições consagra o cumprimento do objectivo que as motivara, "*le refus de la disparition définitive, le désir de s'arracher à l'oubli, la recherche d'une durée dépassant les bornes de l'existence éphémère*". Sanders, 1991: 416.

³¹⁵ Esse propósito estabelece relações de semelhança com a escultura funerária, ela própria frequentemente coberta de inscrições.

³¹⁶ Atente-se no texto gravado na lápide sete que, bem ao espírito do século XVIII, procura estabelecer uma ligação familiar entre a família encomiada e a dos condes da Ribeira Grande, relação que de facto só se estabelece se recuarmos dez gerações. A família condal, que desde o século XVI viveu sempre na corte, contraindo alianças com outras famílias do meio áulico, possuía, de facto, um estatuto social de bem diversa dimensão.

³¹⁷ Para além desse exemplar, os outros dois expostos no claustro são marcos de propriedade, um com a representação heráldica dos capitães do donatário, o outro do município de Ponta Delgada. A desconformidade de estatuto para com os outros marcos patentes no *Pátio do Feto* reside, precisamente, no prestígio das instituições que representam, reforçado pela sua origem remota, o primeiro data do século XVI, o segundo do século XVII, factores que promovem a sua natural integração no espírito da parcela da colecção exposta.



[86] Aspecto da colecção patente no claustro.



[87] Exemplar epigráfico do Morgado Arruda.

Essas assimetrias registadas, quer ao nível dos Sistemas de Documentação da colecção, quer à própria selecção das peças expostas, parecem relacionar-se, de uma forma ou de outra, com o espaço expositivo por excelência da colecção lapidar em causa, o claustro do convento de Santo André.

É nesse sentido que importa descortinar a lógica que parece estar subjacente a essa condição, até porque a ocupação daquele espaço, pela colecção em apreço, é coeva da instalação do museu no convento de Santo André³¹⁸, o que permitirá, em nossa opinião, contribuir para a compreensão da lógica que enformou o seu projecto museológico.

Aquando da instalação do museu no edifício conventual ressalta, de forma clara, a intenção dos responsáveis pela instituição em acomodar a colecção no claustro. A este propósito Luís Bernardo Ataíde refere que “*As obras de adaptação foram iniciadas, segundo o parecer da comissão técnica pela forma seguinte: A secção de (...) epigrafia e arquitectura (subsecção da de arte), no claustro baixo*”³¹⁹.

A escolha do claustro como local expositivo por excelência para uma colecção com estas características não constitui excepção no contexto das instituições museais. Jorge Henrique Pais da Silva, referindo-se ao claustro da

³¹⁸ Luís Bernardo Ataíde, em artigo intitulado “Vestígios do Paço do Conde”, refere-se a uma peça que esteve patente no claustro até 2006, e hoje se encontra no Núcleo de Arte Sacra, nos seguintes termos “*Junto do edifício do Museu Municipal do Relvão, encontramos três pedras brancas representando, a central, as armas portuguesas, e as laterais, esferas armilares, encimadas de cruces esculpidas em estilo manuelino*”. O texto não nos permite avaliar a dimensão do espólio, mas em todo o caso autoriza-nos a localizar o seu início ainda antes da instalação definitiva no espaço conventual. Essa conclusão apoia-se no facto do autor fazer referência ao Relvão, onde se erguia o pavilhão que, à época, albergava a secção de Arte que integrava estas peças. Cf. Ataíde, 1973: 199.

³¹⁹ *Idem*, 1944: 21.

Sé de Lisboa afirma que, *o claustro recolhe ainda, nos seus lanços e anexos, numerosas peças de mérito histórico, arqueológico e artístico, desde o período pré-românico até à época barroca: inscrições lapidares, capitéis, fustes, bases de colunas, frontões, frisos, brasões, túmulos, (...) pedras tumulares (...) etc.*³²⁰

Assim, a escolha reiterada desta localização, não pode ser dissociada da função do espaço claustral no complexo monástico ocidental. De facto, a organização espacial em torno do claustro, que decorre como já referimos da aplicação da *Regra de São Bento*, confere àquele espaço qualidades únicas que qualificam as peças nele expostas.

O claustro é o espaço de distribuição por excelência, mas também local de meditação, de oração, e de contacto com o mundo exterior, que se estabelece precisamente para o *céu*, ocupando um papel de primeira linha na hierarquia espacial das estruturas conventuais, sendo justamente considerado o seu centro.

Na sequência da aquisição pela Junta Geral do Distrito Autónomo de Ponta Delgada, realizaram-se obras de vulto no conjunto conventual, com o intuito de aí instalar o museu Carlos Machado. Contudo, essas obras de adaptação, longe de alterar a importância do claustro, vieram antes reforçá-la conferindo-lhe uma nova função, de carácter expositivo.

Embora o acesso ao museu se concretize pela portaria, é no claustro que o visitante depara com a sua primeira exposição, mostra que assim se assume como o seu cartão de visita.

É o claustro, caracterizado pela omnipresença da pedra-lava, que confere unidade matérica a uma exposição dispersa por quatro galerias, e composta por trinta e oito objectos de diferentes subcategorias.

E é nesse espaço, o coração do museu, que a elite aristocrática micaelense, imbuída de um sentido historicista, se projecta, antecedendo as colecções de *Etnografia Regional e Conventual*, cujas ruralidade e religiosidade, afirmam o seu regionalismo.

³²⁰ Silva, 1986: 202. Também outros museus nacionais como o da Fundação Martins Sarmiento, o Municipal de Faro, o de Beja ou o de Mérida, quer mesmo estrangeiros como o Provincial de Lugo, que também ocupam edifícios previamente concebidos para o exercício da função conventual, expõem as suas colecções lapidares nos respectivos claustros.

4.2. O projecto do Estado Novo.

4.2.1. Contextualização histórica.

Para o pleno entendimento dos conceitos que nortearam esta intervenção no antigo convento de Santo André, com o fim de o adaptar à função museal, importa contextualizar a prática de intervenção nos edifícios históricos em Portugal, à época da implementação deste projecto.

Como já mencionámos, a expropriação das ordens religiosas fez reverter a favor do Estado um imenso conjunto de bens, quer móveis quer imóveis³²¹. Entre os bens imóveis que integravam esse espólio encontrava-se parte apreciável dos edifícios portugueses enquadrados no conceito de *monumento histórico*. A expropriação, e o conseqüente abandono a que foram votados os edifícios históricos que não receberam novas funções, veio acrescer à sempre necessária manutenção, um novo factor de degradação daqueles imóveis.

Gradualmente instalou-se na elite culta portuguesa, a consciência da necessidade de se tomarem medidas de salvaguarda do património construído. É nessa conjuntura que Alexandre Herculano escreve, entre 1838 e 1839, três artigos fundamentais na Revista “O Panorama”, depois publicados em conjunto com o título “*Monumentos Pátreos*”, protagonizando uma estratégia de sensibilização da opinião pública para o risco em que se encontravam os monumentos nacionais.

Logo em 1840, o Estado, reconhecendo preocupação com o estado de conservação dessa importante parcela do património nacional, promulga legislação pioneira sobre a matéria. Nessa portaria, que procura estabelecer princípios reguladores para a intervenção nos monumentos, estipula-se que *nos edifícios designados como Monumentos Públicos a cargo do Governo, se não façam obras de reparo ou reforma, que alterem a ordem e plano segundo o qual foram construídos, por isso que da conservação da sua antiga fôrma e desenho depende o merecimento que os qualifica primores de arte, ou de recordação histórica e de Glória Nacional*³²².

³²¹ Este espólio será substancialmente acrescido na sequência da lei de separação entre o Estado e a Igreja, promulgada em 1911.

³²² A portaria é citada por Lúcia Rosas em *Monumentos Patreos*, Dissertação de doutoramento apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 1995, vol. 1, pág. 47. Cf. Tomé, 2002: 17.

O restauro dos monumentos, que até então se impunha por indubitáveis razões de ordem material, encontra uma nova justificação que se apoia numa *relação operativa entre um passado que se conhece (pela actividade historiográfica) e um presente que o reactualiza (através da arquitectura)*³²³.

O restauro passa a estar imbuído de uma motivação que é também política. E é essa motivação que, em conjuntura marcada pela formação de uma consciência nacional, vai enformar um conceito de *monumento nacional*, preferencialmente enquadrado nos estilos arquitectónicos coevos da génese do país. O românico³²⁴ e os castelos medievais de fundação neurobalística.

A interpretação dos elementos identificadores dos estilos, apoiando-se num entendimento evolucionista dos períodos históricos, que se reflecte em produções artísticas específicas, legitima o raciocínio que identifica aqueles monumentos com uma época que importa enaltecer. Assim, o estilo é reduzido a um conjunto de relações formais análogas, constituindo um sistema gramatical próprio de um determinado arco temporal.

Esta lógica, de carácter enciclopédista, que arruma os estilos arquitectónicos de acordo com uma ordem taxonómica, deprecia o valor absoluto do edifício, conferindo primazia à sua integração na *coleção* de um determinado período artístico.

É naquele entendimento do edifício, como um elo da cadeia, que radica o conceito de restauro por analogia, *ou seja, por cópia de elementos formais considerados integrantes de um mesmo sistema gramatical, que levasse à reposição do seu “estado original” e, logo, ao resgate da sua condição monumental e documental*³²⁵.

Uma vez definidas as características que deviam possuir os *monumentos nacionais*, impunha-se promover a sua *identificação e classificação*, mecanismos que se constituem como o corolário de um processo de enquadramento legal, que se tinha vindo a estruturar progressivamente, com recurso à conceptualização do restauro daqueles imóveis.

³²³ Tomé, 2002: 24.

³²⁴ Também em Itália o referente estilístico para a encarnação da génese das nações foi o românico, desempenhando um papel fulcral nesse processo a actividade historiográfica e arquitectónica de Camillo Boito. Contudo, em Inglaterra, na França, e na maioria dos países europeus, foi o estilo gótico, quem inicialmente assumiu esse papel referencial.

³²⁵ Tomé, 2002: 28.

É nesse sentido que é publicada a *Circular da Real Associação dos Architectos Civis e Arqueólogos Portugueses dirigida à Sociedade civil*³²⁶, em que se defende a inventariação sistemática dos monumentos e objectos artísticos, afim de promover a respectiva protecção.

A inventariação, consubstanciada no *Relatório e mappa* realizado por aquela Associação, na sequência de incumbência governamental regulamentada por portaria de 24 de Outubro de 1880, terá de esperar quase duas décadas por resultados práticos. Efectivamente, só em 1901 é promulgado o Decreto que estabelece as bases para a classificação dos imóveis que se enquadram no conceito de *monumento nacional*.

A combinação de todos estes esforços confluirá na classificação, como monumento nacional, do castelo de Elvas, em 1906, a que se seguirá a de vários monumentos portugueses constantes da listagem elaborada³²⁷.

O conceito de uniformidade estilística, que naquela óptica devia caracterizar os imóveis em causa, colidia abertamente com a realidade do património monumental, em especial da arquitectura religiosa medieval. De facto, embora a classificação daqueles edifícios fosse determinada pelos seus valores históricos e artísticos, aspectos que definem a sua dimensão material, esta era grandemente suplantada pela sua dimensão simbólica, por sua vez enformada por um contributo mnemónico e identitário.

Em regra era a população que assegurava a sua conservação material e simbólica, em regulares campanhas de obras de manutenção e/ou de modificação, enformadas pela *kunstwollen*³²⁸ individual. Esta condição conferia àqueles edifícios características de palimpsesto, que se consubstanciavam em soluções ricas e complexas, resultantes de intervenções que ora assumiam uma feição revivalista, ora introduziam estéticas novas.

³²⁶ Cujo título integral era: Extracto da *Circular da Real Associação dos Architectos Civis e Arqueólogos Portugueses, dirigida à Sociedade civil, para servir de pressão sobre o Governo, com vista ao inventário, guarda e conservação dos monumentos nacionais*.

³²⁷ O estabelecimento de diversas categorias de classificação, na segunda metade do século passado, alargou o conceito de património edificado a áreas como a arquitectura vernacular, valorizando os contextos específicos de cada região. Factor não negligenciável numa sociedade cada vez mais globalizada e pouco sensível a especificidades.

³²⁸ Alois Riegl considera a *kunstwollen* ou desejo da forma, uma força criativa individual, característica de indivíduos talentosos, responsável pela génese de formas novas. Esta questão dividiu as vanguardas modernistas, nomeadamente a *Deutsche Werkbund*, na medida em que contrariava o estabelecimento de uma forma normativa, de carácter evolutivo, apoiada na padronização dos materiais e na produção em série.

Parte apreciável daquelas alterações datava dos séculos XVIII e XIX, o que avalizava a sua depreciação, na medida em que aqueles séculos eram associados a um sentimento geral de decadência. Esta leitura historiográfica, que valorizava os estilos medievais e da renascença, permitia, simultaneamente, o entendimento das intervenções posteriores como excrescências descaracterizadoras. Nesta perspectiva, o restauro assumia um cunho ambivalente, porque por um lado actuava a nível da conservação material e estrutural, e, simultaneamente, desempenhava uma acção pretensamente purificadora³²⁹.

A particularidade do contexto português permitirá que esta política de restauro se intensifique no período subsequente à Grande Guerra. Efectivamente, e embora Portugal tenha participado militarmente naquele conflito, o facto do cenário de guerra se ter localizado preferencialmente no centro da Europa, permitiu-lhe ser poupado à destruição em grande escala registada nos países que se encontravam no seu cerne. Será, precisamente, naquela destruição massiva que se irá radicar parte substancial dos princípios ideológicos do Movimento Moderno³³⁰.

A linguagem moderna, internacionalista e racionalista, munida do poder atractivo da novidade, e apoiada na divulgação de novos materiais, como o ferro, o vidro e sobretudo o betão, apoiava-se na amnésia histórica e na descontextualização. Esta posição opunha-se a um entendimento da profissão, até então prevalecente, configurado num ensino académico, que se expressava preferencialmente segundo uma linguagem nacionalista, romântica, anacrónica e apoiada na hipermnésia revivalista.

Durante a década de vinte, num contexto estruturalmente adverso à inovação³³¹, adoptando soluções climaticamente inadequadas, tardiamente ensaiadas, sem reflexão teórica, e, portanto, superficialmente entendidas, as experiências modernistas realizadas assumem um carácter eclético e superficial.

³²⁹ Filiada na teoria do *restauro estilístico* postulada por Viollet-le-Duc, que defendia, que o restauro devia deixar o monumento num estado de perfeição que talvez nunca tivesse existido.

³³⁰ Como já referimos anteriormente, os problemas de realojamento colocaram a habitação na linha da frente das preocupações modernistas.

³³¹ No primeiro quartel do século XX o atraso da industrialização nacional restringe a inovação tecnológica, afectando directamente a afirmação de uma capacidade construtiva contemporânea.

A conjugação de todas estas razões influirá num retrocesso do panorama arquitectónico nacional, inviabilizando o recurso às formas de intervenção no património que sempre se nortearam por regras de diferenciação contemporânea, em detrimento da integração estilística.

Logo após a instauração do governo do Estado Novo, em 1928, surgem os primeiros sinais da relevância do papel a desempenhar, pelo património construído, na glorificação do regime. Com o Decreto nº 16791 de 30 de Abril de 1929, é criada a Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, DGEMN, que reúne todos os serviços de obras de edifícios e monumentos nacionais.

As directivas para a intervenção nos monumentos são claramente expressas num texto programático³³² inserido no primeiro boletim de restauro editado pela DGEMN. *O País voltou ao Passado no culto dos seus monumentos, restaurando uns, conservando outros, dando, enfim, a todos, a pureza da sua traça primitiva. (...) E esta obra impunha-se, como uma das mais importantes, dando a todos a certeza de que o nosso Património Artístico e Monumental vai sendo refeito dos atentados que contra ele foram cometidos nos séculos XVII e XVIII*³³³.

*(...) importa restaurar e conservar, com verdadeira devoção patriótica, os nossos monumentos nacionais, de modo que, quer como padrões imorredouros das glórias pátrias que a maioria deles atesta, quer como opulentos mananciais da beleza artística, êles possam influir na educação das gerações futuras, no duplo e alevantado culto da religião da pátria e da arte (...) o critério a presidir a essas delicadas obras de restauro não poderá desviar-se do seguido com assinalável êxito, nos últimos tempos, de modo a integrar-se o monumento na sua beleza primitiva, expurgando-o de excrescências posteriores e reparando as mutilações sofridas, quer pela acção do tempo, quer por vandalismos dos homens*³³⁴.

O texto, numa postura anacrónica, procura assumir um cunho doutrinário, confirmando a via do restauro estilístico como a mais correcta. Esta

³³² A importância do texto é acentuada pelo facto do seu autor se ter mantido no cargo de director-geral da DGEMN durante mais de três décadas.

³³³ Henrique Gomes da Silva, "Monumentos Nacionais – orientação técnica a seguir no seu restauro", in *Boletim da DGEMN – Igreja de Leça do Bailio, nº 1, Setembro de 1935*. Cf. Costa, 2004: 42.

³³⁴ *Ibidem*, cf. Tomé, 2002: 17.

por sua vez apoia-se na condenação explícita da continuidade estilística³³⁵, e logo, na eleição de um estilo arquitectónico nacionalista³³⁶ e susceptível de se constituir como um referencial didáctico, herdado da República.

Apoiado na retoma económica, que caracterizou os primeiros governos da ditadura, o Estado inicia uma campanha de restauros que se norteará, regra geral, por aquelas directivas. Esta política privilegiará a intervenção nas igrejas românicas, nos castelos medievais de fundação neurobalística, nos paços medievais e, excepcionalmente, nos monumentos mais emblemáticos, como os mosteiros de Santa Maria de Alcobaça, Santa Maria da Vitória e testemunhos manuelinos. Foram, como já referimos, sobretudo os edifícios religiosos os mais atingidos pelas intervenções “purificadoras”, que viram ser destruídos capelas, altares, retábulos e imaginária, que não correspondessem à sua fundação.

Paralelamente, o regime desenvolve uma estratégia de apropriação dos monumentos, que são utilizados como cenário, ou pretexto para a celebração de eventos galvanizadores da nacionalidade, e susceptíveis de consumo estético e turístico³³⁷. Esta orientação vai apoiar-se na acentuação da monumentalidade, alcançada pelo isolamento susceptível de enfatizar o carácter distintivo do imóvel. O cumprimento desta premissa implicava a demolição de construções na sua área envolvente, num raio variável entre 100 e 500 metros.

A vitória das democracias, em 1945, e a subsequente pressão internacional que se passa a fazer sentir sobre o regime ditatorial em Portugal, provocou uma aparente abertura democrática³³⁸.

³³⁵ Entendida como o conjunto das campanhas de obras que um edifício foi recebendo ao longo da sua existência.

³³⁶ A recuperação de um estilo nacional não se restringiu à arquitectura monumental, atente-se no contemporâneo movimento da *casa portuguesa*, que também atingiu o seu apogeu durante o Estado Novo.

³³⁷ A necessidade de dar utilidade prática ao património monumental, levou a que muitos, desses imóveis restaurados, fossem reconvertidos em pousadas. Essas reconversões subordinaram-se à ideologia evocativa do monumento, privilegiando a “integridade” histórica do edifício, em detrimento de razões de ordem funcional.

³³⁸ Contudo, só no final da década de 50 as profundas alterações que se passaram a fazer sentir na sociedade portuguesa “*crescimento económico em sectores que se tornarão dominantes (indústria, comércio e serviços) urbanização acelerada, alargamento de sectores sociais urbanos médios, necessidade de qualificação de quadros, concorrência internacional*” se afirmarão num progressivo desafio à ordem estabelecida. Cf. Guimarães, 2004: 236.

É nessa conjuntura que se realiza, em 1948, o 1º Congresso Nacional de Arquitectura, que se assume como um importante ponto de viragem no plano da arquitectura nacional.

Um dos reflexos da reunião magna dos arquitectos foi a tomada do poder por parte da ala modernista, que reorientou o exercício da profissão para um entendimento entre arquitectura erudita e arquitectura popular. Paralelamente, recusava-se a visão redutora de uma arquitectura tradicional associada a aspectos mais ou menos pitorescos do imaginário rural, que o *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal* desmistificaria nos anos cinquenta³³⁹.

A gradual recuperação dos ideais modernistas, sob uma perspectiva mais atenta à especificidade dos contextos, que procurará manter a equidistância entre as ortodoxias dos movimentos Moderno e da *casa portuguesa*, vai passar a defender a distinção contemporânea do novo no velho³⁴⁰, recuperando, no fundo, a *continuidade estilística* posta em causa depois do século XVIII.

³³⁹ O Inquérito, iniciado em 1955, permitiria apoiar uma abordagem de cariz culturalista, que veio pôr em causa a arrumação estilística exclusivamente apoiada na coerência formal.

³⁴⁰ De facto, só em 1964, na sequência da publicação da *Carta de Veneza*, Portugal passou a participar nas reuniões internacionais do ICOMOS de forma sistemática, atenuando ou mesmo anulando as divergências em matéria de políticas de património, com os demais países participantes.

4.2.2. A empreitada de adaptação do antigo convento.

A extinção das ordens religiosas³⁴¹, e a subsequente expropriação dos seus bens veio impor o fim das funções para as quais fora concebido o convento de Santo André, funções que abrigara durante cerca de duzentos e cinquenta anos. À semelhança do que acontecia em Portugal continental com outros edifícios similares, o abandono a que o imóvel foi votado nas décadas seguintes, teve reflexos no seu estado de conservação, que, no final do primeiro quartel do século XX, era já próximo da ruína³⁴² [88-89].



[88] Desenho de Domingos Rebelo, datado de 1926, que representa o arruinado extremo sudoeste do convento de que hoje só existe o vão com varanda integrado no *Pátio do Leão*.

[89] Pintura de Maria dos Anjos Viveiros, anterior a 1934, que retrata o actual *Pátio do Feto*.

O seu estado físico é expressamente mencionado na proposta de Luís Bernardo Ataíde, publicada em 1922 na *Revista Micaelense*, e formalizada a 16 de Maio de 1928 à Junta Geral do Distrito Autónomo de Ponta Delgada.

Assim, aquela proposta estava imbuída de uma dupla intencionalidade, por um lado permitia resolver a questão da falta de espaço de uma instituição susceptível de desempenhar um papel central na afirmação do nacionalismo, e, simultaneamente, salvava da ruína *uma das mais típicas construções conventuais dos Açores*³⁴³.

³⁴¹ Nos Açores a promulgação ocorreu em 1832. Em 1834, após a vitória liberal, foi formalizada idêntica decisão para Portugal continental.

³⁴² Cf. Ataíde, 1944: 20.

³⁴³ *Ibidem: idem*.

A conjugação destas mais-valias garantiu, desde a sua génese, o apoio expresso do arquitecto Baltazar de Castro, técnico que se deslocara ao arquipélago com o intuito de proceder a estudos preliminares para a classificação dos monumentos regionais.

Efectivamente, e segundo Ataíde, a proposta colhia o parecer positivo daquele arquitecto³⁴⁴, um dos principais mentores da *reintegração estilística* em Portugal, abrindo um canal de comunicação privilegiado com a futura DGEMN, que, recordamos, seria criada no ano subsequente.

A instalação de um programa muito forte num monumento concebido para o exercício de funções diversas impõe, quase sempre, importantes transformações decorrentes das novas exigências funcionais. Contudo, o carácter das alterações que foram impostas, quer ao edifício, quer à sua envolvente, ultrapassou em muito aquelas exigências, impondo soluções que só podem ser cabalmente entendidas à luz dos conceitos de intervenção no património construído defendidos pelo Estado Novo, e expressos nas directivas emanadas da DGEMN.

O texto de Luís Bernardo Ataíde é esclarecedor sobre o objectivo que norteia a intervenção. *A cerca que se encontrava pejada de pequenas construções, sem nexos nem ordem, destituídas de interesse, quasi todas em estado de completa ruína, ali acumulada no decorrer dos séculos pelas sucessivas exigências da vida conventual, seria toda limpa desse quasi monturo; respeitando-se uma pequena ermida no canto de sueste da cerca*³⁴⁵.

A apologia da monumentalização dos edifícios históricos, utilizada pelo Estado Novo nas intervenções de restauro no património construído³⁴⁶, vai legitimar a destruição de todas as construções no interior da cerca conventual, inclusive a da ermida, que inicialmente se pretendeu poupar, e que o lintel

³⁴⁴ Baltazar de Castro é autor de diversos projectos de “restauração e conservação” de entre os quais se destacam os das igrejas românicas de Cete, Paço de Sousa e de S. Pedro de Ferreira, bem como o projecto de reintegração do claustro de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, todos realizados em 1928. Estes projectos constituem um importante impulso para a conceptualização do restauro em Portugal, assumindo um carácter doutrinário que se repercutiu na prática da disciplina. Baltazar de Castro ascende, em 1936, ao cargo de director dos Monumentos Nacionais, assumindo o posto num momento de intensificação das campanhas de restauro, preparatórias das *Comemorações Centenárias*. Cf. Tomé, 2002: 34.

³⁴⁵ Ataíde, 1944: 21.

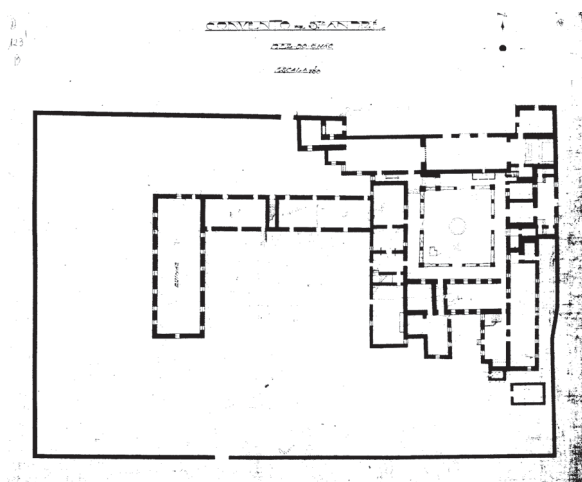
³⁴⁶ Como já referimos a descontextualização do edifício, provocada pela destruição da envolvente, era legitimada pela nova monumentalidade com que aquele prestava precioso contributo identitário à nacionalidade.

manuelino do portal permite sugerir ser a referenciada por Fructuoso, e primitivamente existente no local, ou pelo menos construção erguida com recurso a elementos daquela³⁴⁷.

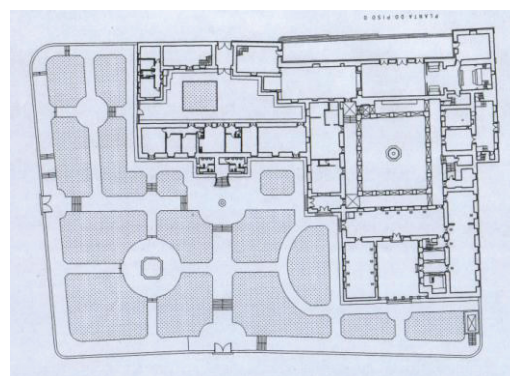
A vaga de demolições atingirá mesmo o edifício conventual, abatendo-se sobre as construções que se erguiam no flanco sudoeste do claustro, a cozinha conventual, e o dormitório aí existente.

Igual sorte sofrerá o granel do convento, que se identifica na planta de 1931, e que estabelecia o limite poente do conjunto construído [90].

A vontade “engrandecedora” da empreitada completar-se-á com o rebaixamento da cerca³⁴⁸, a destruição do seu troço nascente, e o seu recuo a sul, para alargamento da Travessa de Santa Bárbara, hoje Rua Dr. Carlos Machado, bem como, a poente, com a cedência de uma área substancial com que se constituiu o largo de Santo André [90 – 91].



[90] Santo André. Planta do piso térreo – 1931.



[91] Santo André. Planta do actual piso térreo.

³⁴⁷ Esta segunda hipótese justificaria a denominação de ermida de Nossa Senhora do Socorro, que lhe é atribuída por Ataíde, ao invés de ermida de Santo André, que é apontada pelo cronista, e explicaria a existência do lintel com rombos, pousado sobre a peça manuelina, que Ataíde desenhou. O recurso a elementos arquitectónicos de uma prévia construção, que constitui uma prática ancestral, posta em causa a partir do século XIX, revela o desinteresse pelo objecto arquitectónico enquanto portador de valor próprio, valorizando-o antes como testemunho do passado. É nessa prática, que se consubstancia numa visão documental dos edifícios antigos, que radica a génese do próprio conceito de *monumento histórico*.

³⁴⁸ No Auto da empreitada de reconstrução do troço sul da cerca, arrematada por Vital Rodrigues em 1854, impõe-se a reposição das características daquele elemento parietal, que se menciona possuir uma altura de vinte e seis palmos, (Anexo I documento 1). Rui Maneira da Cunha, na obra “*As medidas na arquitectura - séculos XIII a XVIII – o estudo de Monsaraz*” estabelece a equivalência metrológica do palmo para o sistema métrico em 0,22m, o que nos permite calcular a altura da cerca primitiva em 5,72m. Sabendo que a altura média actual é de 2,40m, chegamos à dimensão do rebaixamento que foi de cerca de 3,30m.

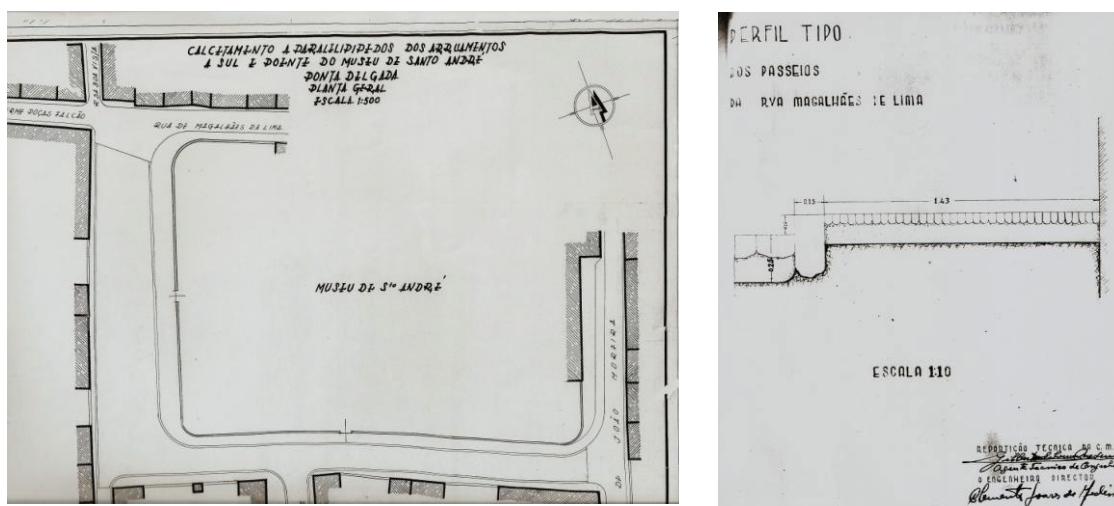
É precisamente a intervenção na cerca conventual que mais acentua a monumentalidade do edifício. A nascente a sua destruição expôs ao contacto com a via pública a altaneira fachada que até então se encontrava parcialmente oculta por aquele elemento parietal, que estabelecia uma transição de escala entre o espaço corredor da via pública, e a massa construída [92].

Paralelamente, a sul e poente, a conjugação do seu rebaixamento e recuo, veio permitir um usufruto mais distanciado do conjunto edificado, contribuindo, igualmente, para a ênfase da sua volumetria [93].



[92 - 93] Santo André. Vistas sudeste e sudoeste posteriores à intervenção.

Ainda no âmbito da intervenção na envolvente imediata, a lógica da monumentalização implicou, também, o arranjo do passeio envolvente do conjunto [94-95], trabalho que foi realizado em 1939³⁴⁹.



[94 – 95] Santo André. Arranjos exteriores. Planta geral e detalhe.

³⁴⁹ A intenção de concluir a obra em 1939 é expressa na Ordem de Serviço nº 150, da Direcção das Obras Públicas da Junta Geral, enviada a 13 de Julho de 1939 ao chefe da 1ª Secção de Construção, engenheiro Clemente Soares de Medeiros, (Anexo I documento 2).

Contudo, a intervenção não se restringiu àquele mecanismo enaltecedor da nacionalidade, tendo, antes pelo contrário, procurado associá-lo a uma evidente preocupação de integração estilística, que justificou a construção, quer do pavilhão que hoje alberga a Sala da Pesca, no piso térreo, e a Sala Marquês da Praia, no 1º andar, quer do volume a poente do portão do carro, construído para albergar a casa do guarda, e onde hoje se encontra a Secretaria.

Em ambos os casos recorreu-se à cantaria de pedra basáltica, tendo-se levado a preocupação integrativa ao ponto de se aplicar material idêntico ao existente no imóvel original. Contudo, essa aplicação revestiu-se de um cunho caricatural, que não resiste à comparação entre a pilastra nascente, onde a pedra talhada em bloco constitui o elemento estrutural, e a pilastra poente, onde o mesmo material colado sobre a parede de alvenaria de blocos de cimento, aspira a um estatuto que não é definitivamente o seu [96].



[96] Santo André. Detalhe da pilastra poente existente no novo volume.

Efectivamente, aqui a atitude é bem diversa daquela emanada da Carta de Veneza, publicada em 1964, uma vez que a solução encontrada, embora atraçoada pelo produto acabado, pretendia reforçar uma integração por mimetismo.



[97] Santo André. Pátio do Leão.



[98] Santo André. Vista de noroeste sobre a antiga casa do guarda.

Aliás o carácter arquitectónico empobrecedor e caricatural de que esta intervenção se revestiu, é igualmente patenteado pela criação da falsa simetria classizante que enforma o pátio do leão [97], que procura regrar uma fachada que nunca o foi, coloca uma coluna no eixo da porta de acesso à Sala da Agricultura, e remata a arcaria contra o volume da cozinha, emparedando o arco nascente.

Nos espaços interiores do imóvel a necessidade de albergar o programa do museu impunha igualmente alterações substanciais, cuja justificação se apoiava em necessidades de carácter funcional. O edifício, que fora concebido como um ambiente encerrado, e centralizado em redor do espaço de socialização restrito à comunidade religiosa, que o claustro personifica, revelou, apesar de tudo, flexibilidade na sua adaptação a uma nova função, que impunha a abertura ao público, e a sua reintegração, em lugar referencial, na vivência urbana. Essa capacidade radica na organização espacial do conjunto, em que o claustro surge como o *“elemento homogeneizador das diferenças que se verificam na dimensão, características e tratamento formal dos diferentes espaços que compõem as quatro alas que o ladeiam”*³⁵⁰.

É também apoiado nessa qualidade harmonizadora do espaço claustal, que conferiu coerência a um conjunto edificado que se estruturou ao longo de quatro séculos de existência, que o projecto de adaptação dos espaços interiores se irá implementar.

O texto de Luís Bernardo Ataíde elucida-nos, novamente, sobre o alcance da alteração imposta ao carácter e estrutura do edifício. A descrição inicia-se com o primeiro andar, onde se pretendia instalar a secção de arte. *Era um confuso e arruinado dormitório com cozinha anexa, verdadeiro labirinto de estreitos corredores, celas e meandrosos esconderijos, escuros e defumados. O rez do chão desta parte do convento tendo do lado do sul uma outra cozinha destinada a doçaria e que se conservou, era igualmente uma complicada acumulação de celas minúsculas servidas por acanhados e soturnos corredores. Finalmente o grande edificio perpendicular ao claustro do lado do poente tinha em toda a sua extensão um corredor a norte e celas para sul com*

³⁵⁰ Guimarães, 2004: 407.

*amplas janelas. (...) Todas as divisões internas foram demolidas e em seu lugar se fizeram amplas salas*³⁵¹.

Esta opção de constituir grandes salas, com recurso à demolição das paredes internas dos espaços circundantes do claustro, consubstancia um modelo clássico de estruturação do circuito das áreas expositivas em torno de um espaço central.

Assim, são as inquestionáveis qualidades cenográficas e harmonizadoras do espaço claustral, que lhe garantem a sua integridade e um estatuto referencial na nova função, e promovem a consagração de uma solução arquitectónica filiada na matriz projectual da proposta de Durand, o modelo arquetípico do museu moderno.

A conjugação destas informações permite-nos asseverar que a intervenção se norteia pela afirmação do modelo do museu-palácio, segundo duas ideias essenciais: a constituição de grandes salas de exposição que estruturam um percurso de visita, e a exacerbação da monumentalidade, estratégias que são validadas por questões ideológicas, associadas a uma cronologia específica, que avalizam a sua classificação como uma *obra de regime*.

Efectivamente, a implementação do projecto apoiado pelo Estado Novo prolongou-se durante cerca de vinte anos, tendo a parte mais expressiva das alterações sido concretizada entre 1934³⁵² e 1945, mas é no período que precede as *Comemorações Centenárias* que a empreitada atinge o seu pico máximo.

A sintonia com os conceitos de restauro defendidos a nível nacional, que aponta para o envolvimento directo do regime no apoio ao projecto e às obras efectuadas, está patente na documentação encontrada.

A 27 de Março de 1936 é comunicado à Junta Geral, através do ofício nº 62 do Governador Civil do Distrito, que “*tendo instado junto da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais pela concessão de participação para a construção dum pavilhão no antigo Convento de Santo André desta*

³⁵¹ Ataíde, 1944: 22.

³⁵² Não foi possível apurar a data precisa da instalação no edifício conventual, contudo em 1936 aquela já ocorrera, uma vez que um incêndio que deflagrou nas imediações do imóvel, em Junho desse ano, pôs em perigo a sua integridade. Cf. Ofício nº 547 da Junta Geral, de 19 de Junho de 1936, (Anexo I documento 3).

*cidade, pedida em 2 de Abril de 1935, por aquela Direcção Geral lhe fôra agora participado que, por determinação do Ex.mo Ministro das Obras Públicas e Comunicações, o projecto daquela obra fôra enviado ao Conselho Superior de Belas Artes, para efeito de parecer*³⁵³.

A conclusão do projecto ocorreu a 11 de Março de 1935, mas só decorridos quatro anos viu garantida a esperada comparticipação nacional. Efectivamente, a 16 de Janeiro de 1939, o ofício nº15 da Direcção de Obras Públicas do Distrito informa encontrar-se em anexo *o programa do concurso público e o caderno de encargos para a obra de reconstrução de um pavilhão no Museu “Carlos Machado”, para a qual foi concedida a comparticipação do Estado pelo Fundo do Desemprego*³⁵⁴.

O recurso à eufemística expressão “reconstrução” mascara o verdadeiro carácter da intervenção que incidiu sobre a ala poente do claustro, com a qual se pretendeu criar duas salas de exposições e um átrio de ligação do claustro ao jardim³⁵⁵.

Essa premissa impôs a demolição das duas paredes transversais, viabilizando a constituição, a nível do piso térreo, de uma sala para a Etnografia e, no seu extremo sul, do átrio supramencionado, permitindo, no primeiro andar, a criação de uma sala para a colecção de Pintura.

Foram ainda encerrados alguns vãos e abertos outros, nomeadamente a porta de ligação do novo átrio à galeria do claustro, com a qual se enfatizou o percurso de ligação entre aqueles dois espaços descobertos.

Por sua vez este percurso sugeriu a construção da escada exterior de acesso à Secção de História Natural, que foi claramente colocada em posição excêntrica face ao núcleo central da exposição de cunho regionalista.

Nos novos vãos o recurso à integração estilística apoiou-se na cópia das arcadas do claustro, que inspiraram aqueles criados nas fachadas sul e poente do volume intervencionado [99-100].

³⁵³ Acta da Sessão de 3 de Abril de 1936, *in Boletim das Actas da Junta Geral do Distrito Autónomo de Ponta Delgada*, 1934-39: 2.

³⁵⁴ Acta da Sessão de 16 de Janeiro de 1939, *idem*: 5. Essa comparticipação ascendeu a 32.444\$74. Cf. *Ibidem*: 6.

³⁵⁵ Foi precisamente a partir da localização deste átrio que, na década de 80 do século passado, se constituiu o principal espaço de acesso ao museu, que até àquela data se processava pela antiga portaria conventual.



[99-100] Santo André. Arcos, do claustro e do volume “reconstruído” em 1939.

Curiosamente, e “*atendendo ao pequeno numero de janelas e ás dimensões da sala*³⁵⁶” aumentou-se a densidade dos vãos da fachada poente. Paradoxalmente esta alteração reduziu a área disponível de parede com capacidade para receber peças e, paralelamente, aumentou a exposição para um quadrante solar inadequado para o espólio em causa, uma vez que, no fim do dia, a sala recebe luz quente e muito penetrante [101].

[101] Santo André. Projecto da “reconstrução” de 1939.

Não obstante, a inadequada solução de iluminação desta sala, que ainda hoje é evidente e tem imposto o encerramento daqueles vãos, a intervenção revelou alguma preocupação no que concerne a este factor, tendo previsto cinco lanternins, constituídos com telhas de vidro.

É manifesta a intenção de associar esta intervenção no convento de Santo André às *Comemorações Centenárias*, enquadrando-a cronologicamente num momento de intensificação das campanhas de restauro, preparatórias daquelas celebrações. Recordemos que embora o pedido de apoio da instituição date de 1935, a sua satisfação só se verificou no ano anterior à celebração da efeméride, assumindo um carácter premente.

³⁵⁶ Extracto da Memória Descritiva e Justificativa que acompanha as peças desenhadas.

Aquela premência é enfatizada pelo condicionamento da participação do Estado à conclusão dos trabalhos “*no prazo de oito meses*”³⁵⁷ e à adjudicação dos mesmos por telegrama, “*atenta a urgência da obra de que se trata*”³⁵⁸.

Essa relação de causa e efeito é expressamente indicada na resposta dada pelo museu, ao convite formulado pela Comissão Local dos Centenários³⁵⁹, no sentido de associar a instituição às celebrações, e redigida nos seguintes moldes: “*Para esta exposição de etnografia regional possui já o Museu um grande numero de espécies mas torna-se necessário concluir as salas destinadas a esse fim no edificio do Museu*”³⁶⁰.

Efectivamente, a conclusão atempada daquela obra permitiu a inauguração da exposição da Secção de Etnografia Regional que, já tivemos oportunidade de referir, viria a integrar a estratégia de afirmação identitária nacionalista do Estado Novo, em lugar de destaque no percurso expositivo.

Embora a parte mais expressiva da intervenção se tenha concretizado em 1940, decorridos cinco anos a Junta Geral elabora o projecto de “*Restauração dos Coros, Torreões e outras dependências do antigo Convento e Igreja de Santo André*”.

No que à igreja e coros diz respeito esta empreitada centrou-se na reparação dos seus pavimentos e coberturas, e na beneficiação da instalação eléctrica. Foi também promovida a “*Restauração, na sua forma primitiva, de todos os altares e capelas da Igreja e dos coros*”³⁶¹, trabalhos cuja amplitude não foi possível apurar.

Contudo, é na intervenção no torreão poente, que se pretendia adaptar à recepção da exposição de arte religiosa, que pode ser avaliada a amplitude da intervenção.

³⁵⁷ Acta da Sessão de 16 de Janeiro de 1939, in *Boletim das Actas da Junta Geral do Distrito Autónomo de Ponta Delgada*, 1934-39: 6.

³⁵⁸ Acta da Sessão de 12 de Junho de 1939, *idem*: 30. A obra foi adjudicada ao engenheiro Luís Gomes pelo montante de 67.565\$56 e concluída em 29 de Setembro de 1939. Cf. Acta da Sessão de 2 de Outubro de 1939, in *Livro de Actas da Junta Geral do Distrito Autónomo de Ponta Delgada*, Livro nº 37; 56 cota 47: 20.

³⁵⁹ Endereçado à Direcção do Museu a 27 de Junho de 1939.

³⁶⁰ Ofício de 15 de Julho de 1939.

³⁶¹ Ofício da Repartição de Melhoramentos Urbanos, do Ministério das Obras Públicas e Comunicações, de 26 de Novembro de 1946.

O projecto mereceu a aprovação da Direcção dos Monumentos Nacionais da DGEMN, em virtude de “*em nada alterar a traça própria do edifício*”³⁶², que aquela entidade considerava merecedor da classificação como Monumento Nacional, condição que impunha um acompanhamento directo por parte da DGEMN.

Esta preocupação do arquitecto director, Baltazar de Castro, emanava da necessidade de se “*evitar erros imperdoáveis, como tive e infelizmente ocasião de os verificar no Claustro e salas daquele precioso edifício, quando da minha visita em Outubro de 1943*”³⁶³.

A menção à elaboração de um processo gráfico e histórico do imóvel, de cuja organização teria sido encarregue o arquitecto Humberto dos Reis, com o intuito de se proceder à classificação do imóvel, e que não foi possível localizar, ter-nos-ia permitido identificar os erros supramencionados.

Assim, e apesar dessa lacuna, julgamos poder concluir que, não obstante o apoio prestado pela DGEMN à intervenção que foi sendo realizada no antigo edifício conventual, a distância a que esta se encontrava, e o acompanhamento, ou mesmo a autoria dos projectos, da responsabilidade de técnicos menos habilitados para o efeito em causa, terão contribuído para a destruição do carácter genuíno de alguns dos seus espaços, não exclusivamente imputável à ideologia do restauro prevalecente na época.

Assim, a autorização de 14 de Junho de 1947³⁶⁴, concedida pela Junta Geral, para a demolição das paredes interiores do torreão poente, do parlatório aí existente, bem como das escadas originais de acesso ao piso superior, [102 - 103] poderá enquadrar-se no caso anteriormente exposto.

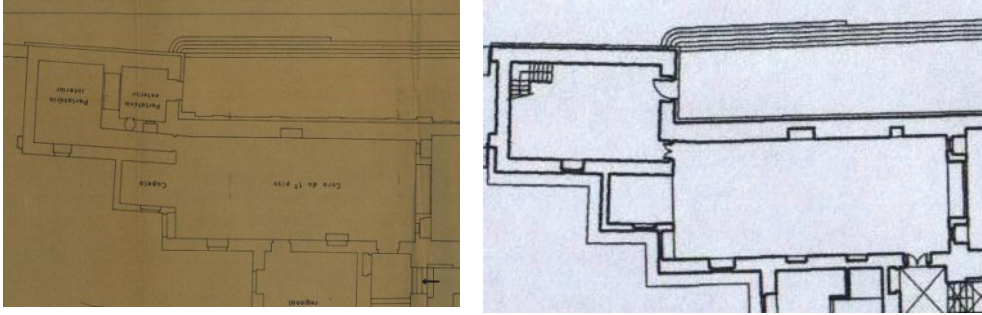
Essa destruição que se fundamentava na necessidade de criar um acesso directo ao torreão a partir de nascente, veio criar a possibilidade, pela transferência da escada para a extrema poente daquela edificação, de implementar um circuito expositivo contínuo entre o coro baixo e o coro alto³⁶⁵.

³⁶² Ofício da D. G. E. M. N. de 24 de Setembro de 1945, (Anexo I documento 4).

³⁶³ *Idem*.

³⁶⁴ Ofício nº 984 da Junta Geral do Distrito Autónomo de Ponta Delgada, de 14 de Junho de 1947.

³⁶⁵ Contudo essa oportunidade não chegou a ser aproveitada, uma vez que os trabalhos foram concluídos a 21 de Julho de 1948, e em Janeiro de 1949 já se encontrava instalado no torreão poente o Instituto Cultural de Ponta Delgada, instituição que ainda hoje ocupa aquele espaço. Cf. Ofício nº 149 da Junta Geral do Distrito Autónomo de Ponta Delgada, de 26 de Janeiro de 1949.



[102 – 103] Santo André. Torreão poente antes e depois da intervenção de 1947.

Esta foi a última grande intervenção do Estado Novo, se exceptuarmos o arranjo no jardim, que foi assumindo o carácter formal que hoje apresenta, e que contribuiria aliás, pela ênfase que conferiu à escadaria que arranca do portão sul, para a rivalidade que se veio a estabelecer entre a entrada do museu e o acesso à Secção de História Natural.

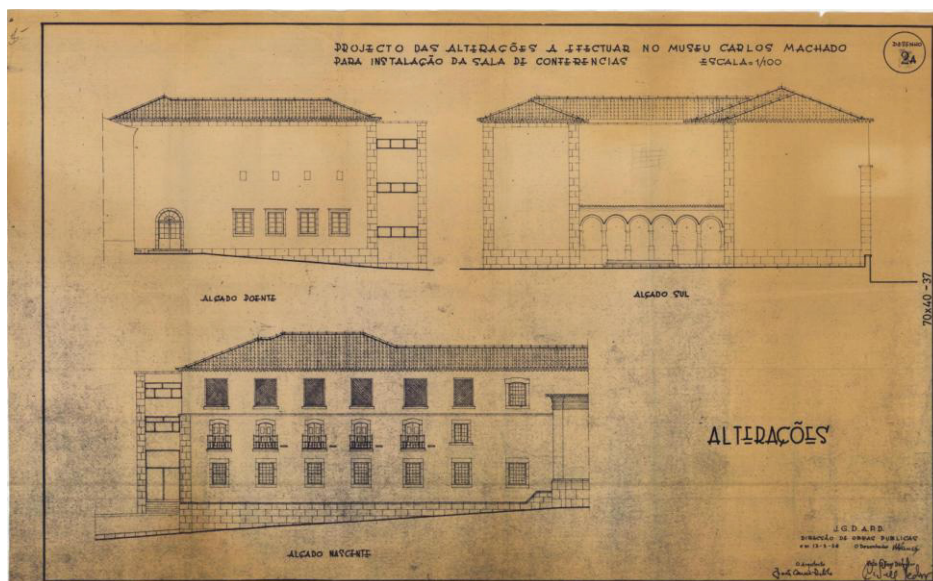
A classificação como Monumento Nacional ocorreu em 1953, por força do Decreto-Lei nº 39.175 de 17 de Abril desse ano³⁶⁶, e, curiosamente, a qualidade arquitectónica do conjunto conventual, onde radicaria a condição para o estabelecimento daquela protecção legal, passou a constituir obstáculo à sua alteração.

Essa oposição verificou-se logo em 1958 com a proposta de construção de uma sala de conferências no *pátio do leão*. É no projecto³⁶⁷, da autoria do arquitecto João Correia Rebelo³⁶⁸, que parece residir a objecção da tutela à alteração [104].

³⁶⁶ Anexo I documento 5.

³⁶⁷ Não nos foi possível apreciar o projecto na sua totalidade, uma vez que no arquivo da extinta Junta Geral só foram encontrados os desenhos respeitantes aos alçados. Aliás, o arquivo da extinta Junta Geral só eufemisticamente pode aspirar a essa qualidade. Efectivamente, na década de oitenta do século passado, após o incêndio que deflagrou na então Secretaria Regional do Equipamento Social, o espólio que se encontrava ali depositado, foi acondicionado, sem qualquer organização, à mistura com o arquivo daquela instituição dos vinte anos antecedentes, em sacos de lixo, de plástico preto, e amontoado em dois armazéns.

³⁶⁸ João Correia Rebelo é o paladino da arquitectura modernista nos Açores, autor do manifesto “Não” redigido em 1953, que foi o único manifesto pela arquitectura modernista elaborado em Portugal, seguindo a lógica propagandística que Corbusier postulava. A sua passagem pela Junta Geral, 1956-1961, ficou marcada pelo confronto com a mentalidade conservadora dos seus superiores. Cf. Bruno, 2002: 13.



[104] Santo André. Alçados do projecto de João Correia Rebelo.

De facto, com base nas peças desenhadas sobreviventes desse projecto, podemos afirmar que a proposta parece enquadrar-se na produção arquitectónica da segunda geração modernista portuguesa³⁶⁹, que, embora integrando a matriz ideológica do Movimento Moderno, vai interiorizar os conceitos modernistas numa perspectiva de valorização do contexto, em que os materiais tradicionais desempenham, naturalmente, um papel relevante.

Essa vontade de contextualizar a ampliação está patente no desenho das pilastras, cuja estereotomia evidencia a utilização da pedra, o material tradicional por excelência.

Contudo, ao contrário das anteriores intervenções, de cunho pseudo-nacionalista, aqui a pedra surge associada a um novo volume de cobertura plana e amplas janelas horizontais, que supomos iluminarem um acesso vertical, numa clara afirmação do carácter funcional da intervenção.

A lógica para a localização da sala de conferências, que a instituição pretendia criar para dinamizar iniciativas de carácter cultural, fundamentava-se em razões de ordem económica e funcional. No primeiro caso o aproveitamento das três paredes já existentes permitia reduzir os custos da empreitada; no segundo, com a proximidade ao claustro, onde a inconstância

³⁶⁹ Emergente após o I Congresso Nacional de Arquitectura, de 1948, e cuja obra conferirá uma consciência social aos valores da modernidade, ao invés da primeira geração para quem o modernismo se resumia a uma linguagem viabilizada pelos novos materiais de construção.

insular das condições meteorológicas inviabilizava, por vezes, as actividades culturais previstas³⁷⁰, reconhecia-se a importância daquele espaço central na organização das diversas valências abrigadas no edifício.

Assim, o único projecto que nos moldes do que será defendido em 1964 na Carta de Veneza, propunha uma ampliação do imóvel de acordo com o princípio da *continuidade estilística*, que caracterizou todas as intervenções no convento de Santo André, até à sua adaptação a museu, seria recusado com base no argumento da sua classificação, face ao qual se entendia “*que não poderão ser efectuadas ali quaisquer obras de modificação ou ampliação, devendo manter-se o conjunto tal como se encontra*”³⁷¹.

³⁷⁰ Cópia elaborada na DGEMN, a 20 de Junho de 1958, do ofício da Junta Geral, nº 1101 de 6 de Junho do mesmo ano, (Anexo I documento 6).

³⁷¹ Parecer da DGEMN de 11 de Julho de 1958, (Anexo I documento 7).

4.3. Intervenções modernizadoras

4.3.1. Da década de 60 à revolução de 1974

O actual Museu Carlos Machado, se atendermos ao carácter universalista das suas colecções, pode ser considerado uma excepção³⁷² no âmbito do panorama museológico açoriano que é, como já tivemos a oportunidade de mencionar, caracterizado por um conjunto de instituições guardiãs de uma cultura tradicional.

Contudo, importa não esquecer que a constituição da colecção de Etnografia Regional, e a importância que lhe foi atribuída no discurso expositivo, configurando-o num modelo conservador de construção da identidade nacional, foi essencial para o apoio que a instituição recebeu por parte do regime.

Assim, a excepcionalidade supra-referida, que radicava nomeadamente nas suas colecções de Arte, constituiu um factor valorizador da instituição quando, a partir da década de sessenta do século XX, se registou uma contestação internacional em torno do crescente divórcio entre os museus, e os públicos cuja promoção cultural dependeria, pelo menos em parte, do contributo dos primeiros.

Aqueles debates, em que se questionou o próprio modelo de museu até então prevalecente, centraram-se em duas frentes: no papel social da instituição museal numa sociedade em acelerada transformação, e nas relações a estabelecer com os seus utilizadores, nomeadamente nas formas de comunicação que se expressam na exposição.

No que diz respeito ao primeiro daqueles aspectos, e como já referimos, foram decisivos os contributos de Georges Henri Rivière e Hughes de Varine, quer pelas suas práticas, quer pelo carácter doutrinário que as suas ideias assumiram enquanto Directores do ICOM³⁷³. Nos aspectos mais focalizados nas práticas de comunicação assumiram relevância as abordagens americanas que, como já mencionamos, se apoiavam numa museografia mais didáctica.

³⁷² À semelhança da instituição objecto deste estudo, também o *Museu de Angra do Heroísmo*, herdeiro do *Museu Terceirense*, e o Museu da Horta, museu regional depois de 1991, podem considerar-se excepções. Cf. *Roteiro dos Museus dos Açores*, 2005: 57.

³⁷³ Cargo que desempenharam, respectivamente, entre 1948 e 1964 e de 1964 a 1974. Cf. Camacho, 1999: 88.

Algumas dessas questões já constituíam matéria de reflexão em Portugal, tendo contribuído, nomeadamente, para enformar o *Regulamento Geral dos Museus de Arte, História e Arqueologia*, publicado em 1965, que constituiu uma oportunidade de modernização para os museus sob a tutela do Estado³⁷⁴.

É no contexto das respostas encontradas pelos museus àquelas questões, que os aspectos relacionados com a reformulação dos conceitos expositivos assumem especial relevância, estabelecendo novos desafios à museografia.

No Museu Carlos Machado a primeira oportunidade para esta reformulação surge sob a orientação de Luísa Ataíde – filha do Dr. Luís Bernardo Ataíde, um dos mais relevantes mentores do projecto museológico micaelense³⁷⁵ – que, na sequência da morte do seu pai em 1955 se tornara responsável pela Secção de Arte, promovendo, nessa qualidade, uma série de alterações nas salas de exposição.

Essas modificações centraram-se na reorganização do conceito expositivo, que até então reproduzia a imagem dos museus setecentistas, e novecentistas [105], consubstanciada numa apropriação intensiva do espaço disponível [106] e na aposição das peças, directamente sobre as paredes de elevado pé-direito, promovendo a referenciação da obra à grandeza espacial do museu-palácio.



[105] Museu Kaiser Friedrich

[106 -107] Museu Carlos Machado antes e depois das inovações museográficas.

No novo discurso foi encontrada uma lógica expositiva pautada por uma maior individualidade das peças, patente na forma mais distanciada como

³⁷⁴ Contudo, só com a criação do Instituto Português de Museus, em 1991, a subsequente elaboração do Documento Preparatório para uma Lei de Bases do Sistema Museológico Nacional, em 1995, e a publicação das Leis orgânicas do I.P.M. se criaram condições para a implementação de legislação doutrinária na área da museologia, que se vieram a consubstanciar na presente Lei-Quadro (Lei nº 47/2004 de 19 de Agosto) estabelecendo uma relação de paridade com o panorama museológico internacional.

³⁷⁵ Anterior responsável pela Secção de Arte e, durante muitos anos director do museu, falecido em 1955. Cf. Oliveira, António, 1994: 21.

estas passaram a ser expostas, e acompanhadas por tabelas específicas, alterações que contribuíram, inquestionavelmente, para uma melhor leitura da exposição.

Essas preocupações estão patentes na exposição dos quadros do *morgado de Setúbal*, que eram acompanhados por objectos referenciados à temática exposta, e que assim documentavam os seus aspectos práticos [107].

A exposição de Malacologia, da Secção de História Natural, também foi intervencionada³⁷⁶, tendo passado a constituir uma excepção, no conjunto das exposições que integram essa secção do Museu Carlos Machado.

Essa excepção formaliza-se no carácter didáctico da mensagem, apoiado em esquemas que representam a evolução dos moluscos, e, recorre a tecnologias inovadoras para a época, como as transparências fotográficas ampliadas e retro-iluminadas, enquanto a colecção histórica se enquadra “*no espírito da organização sistemática das espécies, não sendo por isso veículo de informação nem de uma mensagem clara*”³⁷⁷.

Com o intuito de alargar a oferta do museu, e abranger públicos com interesses mais diversificados, foram também promovidas algumas exposições temporárias, organizadas por temáticas específicas. De entre essas destaca-se a exposição de selos, realizada em 1967, em que a morfologia das salas rectangulares de elevado pé-direito do museu-palácio, é transfigurada com recurso a painéis expositivos implantados de forma a anular a ortogonalidade do espaço contendor, de modo a aumentar a tensão espacial e, simultaneamente, criar um percurso marcado por uma escala menos monumental [108].



[108] Exposição de selos de 1967.

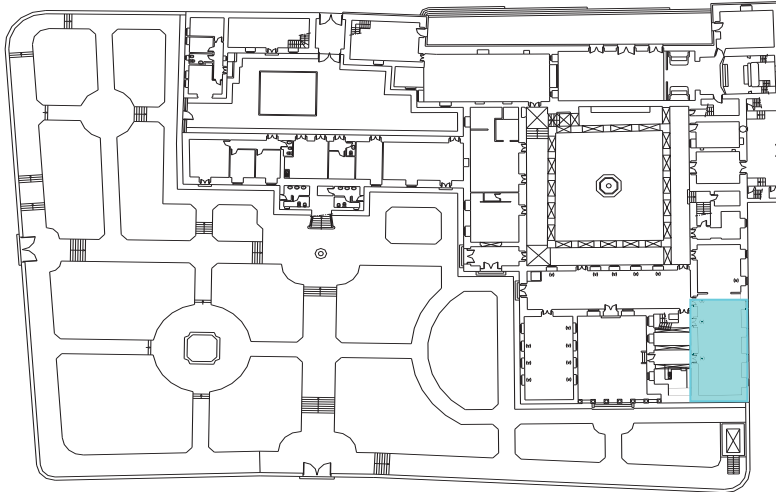


[109] Sala do Brinquedo - aspecto actual.

³⁷⁶ A intervenção, datada de 1972, é da responsabilidade de António de Frias Martins, Professor Catedrático da Universidade dos Açores.

³⁷⁷ Constância, 1994: 146.

Ainda sob a sua orientação promoveu-se também a abertura, em 1963³⁷⁸, da Sala do Brinquedo [109], integrada na Secção de Etnografia, e abrigada no piso térreo no volume que se desenvolve para sudeste do claustro. Esta iniciativa, com a qual se pretendia iniciar um futuro Museu da Criança, orientava-se para a afirmação do papel pedagógico do museu, que se apoiava na oferta de áreas expositivas mais apelativas para o público mais jovem [110].



[110] Piso 0. Localização da Sala do Brinquedo.

³⁷⁸ Cf. AAVV. *Roteiro dos Museus dos Açores*, 2005: 19.

4.3.2. De 1975 a 1985.

O segundo período de modernização da instituição, viabilizado pelo novo entendimento da sua tutela, que a instauração do regime democrático proporcionou, inicia-se com a nomeação, em 1975, de Nestor de Sousa para a direcção do Museu Carlos Machado.

É sob a sua orientação que questões reveladoras do novo entendimento da instituição museal³⁷⁹, que informam os estatutos do ICOM aprovados em 1974, se reflectem numa orientação clara de readequação do papel e do conteúdo do museu, bem como das relações a estabelecer com os seus utilizadores, formalizando respostas que assumem um cunho mais sistemático.

A sua estratégia vai desenvolver-se segundo duas linhas de orientação específicas; “*a primeira tinha como objectivo dinamizar o Museu; a segunda consistia em elaborar e propor um projecto de reestruturação.*”³⁸⁰

Na prossecução da dinamização e esforço de abertura do Museu Carlos Machado à sociedade, com o intuito de rebater o *conceito de museu-sarcófago, palácio do silêncio*³⁸¹, começam, então, a realizar-se exposições temporárias com um carácter metódico, iniciativas que integram uma estratégia coerente de afirmação do papel social do museu. Essas exposições, que se apoiam no acervo do Museu Carlos Machado³⁸², mas também naquele vindo de outras instituições³⁸³ [111], reflectem um entendimento mais abrangente e contemporâneo das técnicas, e temáticas, a divulgar pelo museu, não se restringindo às artes clássicas, e investindo em áreas até então consideradas menos nobres, como a serigrafia, a fotografia e o poster³⁸⁴.

³⁷⁹ Nomeadamente, os decorrentes da *Declaração de Santiago*, que defende a perspectiva de uma instituição ao serviço da sociedade, a proposta de Georges-Henri Rivière, preparada para o Curso de Museologia de 1974, que amplia as funções museológicas para *investigação, conservação, comunicação e exposição*, enfatizando a primeira que se constitui como a base das outras, aspectos endógenos ao qual é acrescido, “*como inovação maior, a introdução da finalidade de desenvolvimento, tornando-se doravante este um dos principais objectivos do museu, crescentemente orientado para o mundo contemporâneo*”. Cf. Camacho, 1999: 91.

³⁸⁰ Sousa, 1977: 5 - 7.

³⁸¹ *Idem*, 1985: 8.

³⁸² O novo director iniciou uma política de aquisição de obras de arte contemporânea que, abolida a proibição legal que pesava sobre a instituição, reafirmou o carácter de excepcionalidade do Museu Carlos Machado no actual contexto museal açoriano.

³⁸³ Como a Exposição de *Trajes do século XVIII e Império*, com peças oriundas do Museu do Traje, que se realizou em 1979.

³⁸⁴ Entre estas destacam-se as exposições fotográficas, de cunho documental, que tiveram como objectivo ilustrar os ciclos de vida de alguns moluscos e insectos, a exposição de posters de artistas norte-americanos, etc.



[111] Exposição de Trajes de 1979.

O carácter renovador da sua gestão revelou-se, também, na aquisição de obras de arte contemporânea, que contribuíram para acentuar o cunho universalista do espólio da instituição.

Também as outras colecções foram enriquecidas com a organização e o patrocínio de diversas missões de recolha de espécimes zoológicos, terrestres e marinhos³⁸⁵, bem como de objectos etnográficos.

O esforço de democratização do museu é igualmente incentivado com o recurso a visitas acompanhadas às exposições, por pessoal qualificado que exerce funções exegéticas, promovendo uma maior inclusão do visitante no conteúdo exposto.

A execução de exposições, permanentes, temporárias ou itinerantes, que o seu director considera a tarefa fundamental de qualquer museu, deve apoiar-se no “*método museográfico, o elemento primordial para o museu atingir, de modo eloquente, aqueles que o visitem. Para os atingir e os motivar.*”³⁸⁶

A relevância que atribui à museografia é evidente na montagem das exposições, cujas salas passaram a dispor de painéis destacados das paredes, e forrados a serapilheira [112- 113] na sua cor natural, elementos que institucionalizam uma escala mais humana, nas salas que patenteiam as mostras de carácter permanentes.

Paralelamente, esta alteração contribuiu para a individualização da *forma* (a peça) face ao *fundo* (o espaço arquitectónico) enfatizando a relevância do conteúdo da exposição face ao espaço arquitectónico seu continente.

³⁸⁵ Actividades que foram realizadas em colaboração com o Aquário Vasco da Gama e o Instituto Zoológico Augusto Nobre.

³⁸⁶ Narciso, 1976: 1.



[112- 113] Aspectos das alterações museográficas.

Contudo, essa vontade de conquistar novos públicos não se limita à organização de exposições, como o atestam as actividades complementares que foram entretanto realizadas, e de entre as quais se destacam os concertos, as palestras a que se seguiam debates, os serões poéticos, a projecção de filmes, ou o curso elementar de modelação e cerâmica.

Enfatizando o papel didáctico e formativo que caracterizou o museu desde a sua génese - importa não esquecer que este nasceu associado a uma instituição de ensino - são incentivadas as visitas de estudo organizadas pelas escolas, com o intuito de diversificar as aprendizagens das camadas mais jovens.

Paralelamente, Nestor de Sousa trabalhava o *projecto de reestruturação*, que complementava a estratégia de readequação do museu à nova realidade, elaborando um documento que apresentou durante o Congresso APOM – 77, promovido em parceria com a Associação Portuguesa de Museologia, e realizado em Ponta Delgada, no ano de 1977³⁸⁷. Nessa comunicação Nestor de Sousa defendia que apesar das colecções do museu se encontrarem organizadas em três grandes secções, História Natural, Etnografia e Artes, estruturadas em diversas subsecções, não estava prevista a criação de nenhuma outra nova secção, ou mesmo subsecção das já existentes.

Antes pelo contrário, postulava pretender “*acabar com o carácter fragmentário, forçadamente sectorial, museologicamente inconsequente que sempre revestiu e ainda reveste, mau grado as modificações que no decurso do último ano e meio nele foram realizadas, numa tentativa de, a curto prazo, o tornar mais actual, mais museu e menos arrecadação de objectos de valor muito desigual*”.³⁸⁸

³⁸⁷ O director tinha a intenção de que o Congresso se realizasse em 1976, cem anos após o nascimento do museu, mas, por razões de ordem diversa, tal não foi possível.

³⁸⁸ Sousa, 1977: 95.

Assim, num claro abandono da matriz conservadora do museu, o que se propunha era uma refundação do seu projecto museológico, em termos contemporâneos, de forma a integrá-lo num modelo de transmissão de conhecimento sequencial e cumulativo, onde os valores regionais surgissem contextualizados a um nível global. Um modelo capaz de reflectir uma região *que foi ponto de chegada, local de fixação, mas, também, área de irradiação para o Mundo.*³⁸⁹

Contudo, a implementação daquele projecto colidia com um obstáculo recorrente da instituição em causa, a carência de espaço físico, que se atenuara com a transferência para o convento de Santo André, mas que agora, com as novas exigências decorrentes da necessidade de actualização do serviço prestado pelo museu, voltava a agudizar-se.

Essas carências, elencadas pelo director em entrevista concedida a um diário local, descrevem um panorama desanimador, *“insuficiência de salas para exposição permanente das colecções, ausência de salas para exposições temporárias, a inexistência de auditório próprio para actividades de extensão cultural, ausência de salas para colecções de estudo, (...) de dependências apetrechadas convenientemente para as colecções de reserva, (...) de dependências para oficinas de conservação e restauro, laboratórios e outros trabalhos técnicos, (...) de sala adequada à biblioteca, arquivo e serviços de documentação, exiguidade ou quase inexistência de dependências para os serviços administrativos e para o pessoal, etc.”*³⁹⁰

A lista continuava com a falta de meios técnicos, com destaque para a deficiente iluminação natural e artificial, enunciava a falta de sistemas de controlo, da humidade, da luz, do calor e da poluição e, finalmente, concluía com a carência de meios humanos, destacando a falta de pessoal qualificado para as diferentes tarefas museográficas, dos serviços de educação, de conservação e restauro.

Contudo, o director do museu não se limitava a enunciar a lista de carências, tendo apresentado também diversas propostas susceptíveis de suprir a área em falta.

³⁸⁹ Sousa, 1985: 8.

³⁹⁰ Arruda, 1980: 7 - 8.

As soluções sugeridas passavam preferencialmente, pela aquisição ou mesmo o arrendamento de outro imóvel, uma vez que a construção de raiz implicava um esforço financeiro cuja capacidade não se reconhecia na tutela³⁹¹.

É nesse sentido que é proposta, em 1976, a aquisição à Câmara Municipal de Ponta Delgada, da igreja do Colégio, que se veio a concretizar em 1978³⁹², ou do palácio de Santana³⁹³, e só em último caso a construção de um imóvel de raiz, no extremo norte do jardim António Borges, para instalar a Secção de História Natural.

Nestor de Sousa em entrevista concedida ao Correio dos Açores defende que a instituição necessita de um *“espaço capaz, de a curto, médio e longo prazo responder ao normal desenvolvimento do Museu. Não é uma solução para tapar um buraco. É uma solução para resistir ao tempo.”*³⁹⁴

Não obstante a insistência com que o argumento da limitação de espaço foi esgrimido, registou-se uma continuada ausência de respostas por parte da tutela³⁹⁵, exacerbando um processo que culminaria no seu pedido de demissão da direcção, apresentado em 1985.

Como referimos anteriormente, durante os dez anos da sua direcção não foram introduzidas alterações significativas na estrutura do edifício. Contudo, para além da transformação efémera de alguns espaços expositivos, destinada à realização de exposições temporárias, Nestor de Sousa introduziu uma modificação, que ainda hoje se mantém, e que subverteu a lógica inicial de apropriação do espaço, por parte do visitante.

Referimo-nos à transferência da entrada do museu, da primitiva portaria conventual, a nascente, para o átrio de passagem para o jardim, constituído com a intervenção de 1939 [114].

³⁹¹ Que com a constituição do Governo da Região Autónoma dos Açores, em 1976, passara a ser exercida pela Secretaria Regional da Educação e Cultura

³⁹² Arruda, 1980: 8. Embora a aquisição se tenha concretizado nessa data, as obras só se vieram a realizar muito mais tarde, tendo sido inauguradas em 2006.

³⁹³ Medeiros, 1980: 3.

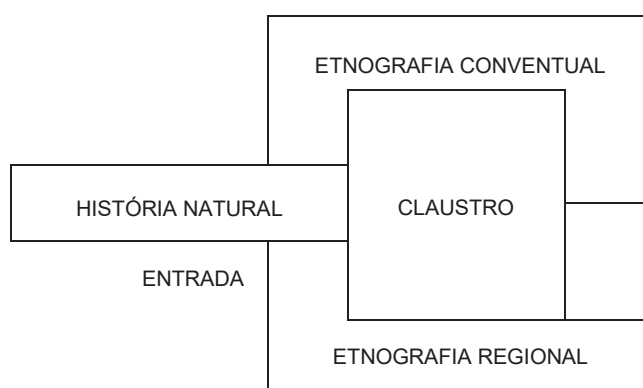
³⁹⁴ Narciso, 1980: 3.

³⁹⁵ A 1 de Janeiro de 1980 a cidade de Angra do Heroísmo, onde o organismo que exercia a tutela se encontrava sediado, foi muito afectada por um forte sismo, que também provocou grande destruição em outras áreas da ilha Terceira e na vizinha ilha de São Jorge. O esforço financeiro que a Região teve de fazer para a reconstrução prolongou-se por muitos anos e terá atenuado, aos olhos dos governantes, a urgência de que se revestia uma intervenção de fundo nas infra-estruturas do museu.



[114] Nova entrada criada no período de 1975 -1985.

Esta transferência, que teve como fundamento um maior usufruto do jardim, que passou a funcionar como espaço de iniciação, veio colocar a colecção de História Natural em posição menos marginal, reequilibrando o peso das três secções primitivas no contexto do percurso expositivo [115].



[115] Diagrama de localização da nova entrada.

Paralelamente, foi retirada importância ao claustro, que perdeu a sua posição referencial no sistema organizativo espacial, deixando de constituir o centro de distribuição por excelência, em favor da sua galeria sul, cujo extremo poente comunica directamente com a nova entrada.

Outro aspecto questionável desta transferência foi a ênfase, ainda hoje evidente, da fachada sul do antigo dormitório do século XVIII, [116- 117] onde se encontra alojada a colecção de História Natural, cuja escada, colocada no eixo do grande portão sul, aspira à primazia sobre a efectiva entrada do museu.



[116-117] Portão sul e relação do eixo do jardim com a nova entrada.

4.3.3. De 1985 a 2005.

A partir de 1985 e durante um período de vinte anos, que corresponde à última fase da análise realizada no âmbito deste trabalho, foi director do *Museu Carlos Machado* António Manuel de Oliveira.

O novo director possuía, ao contrário de todos os seus antecessores, formação museológica, porque quer ele, quer a sua mulher, Maria Margarida Teves de Oliveira, que também integrava a nova equipa do museu, eram Conservadores.

Essa qualificação e, eventualmente também, o estabelecimento de um diálogo institucional mais pacífico com a tutela, que uma nova direcção possibilitava, permitiu recuperar uma relação que se degradara em virtude da ausência de respostas, por parte daquela, às pertinentes reivindicações do seu anterior director.

É nessa conjuntura de apaziguamento institucional que o museu encerra as suas portas entre 1986 e 1987, durante um período de vinte e dois meses, de forma a possibilitar a realização de obras de modernização.

Essas obras evidenciam uma estratégia que se vai desenvolver em duas frentes, orientadas para a beneficiação das condições, quer da segurança, quer da funcionalidade, com o intuito de minimizar as graves carências de que o imóvel que abriga o museu padecia.

Afim de melhorar os níveis de segurança, procedeu-se à substituição da rede de instalação eléctrica de todo o edifício, factor que obrigou à construção de um posto de transformação, tendo-se, também, implementado um sistema de alarmes contra intrusão e incêndio.

Por sua vez, a substituição da rede eléctrica permitiu modernizar todo o sistema de iluminação das áreas expositivas [118], que até então se apoiava em inadequadas lâmpadas fluorescentes, e passou a ser feito com recurso a focos orientáveis de lâmpadas incandescentes.



[118] Substituição da iluminação na Secção de Arte.

A funcionalidade do edifício, à luz dos parâmetros mais actualizados, era confrangedora. Desde a década de trinta do século XX, quando o museu fora instalado no antigo convento, que não se faziam alterações substanciais no seu organograma espacial, com excepção, como já mencionamos, da transferência da entrada para junto do jardim.

A nova direcção, face à impossibilidade imediata de expansão para outro imóvel, optou por reorganizar as diversas áreas do museu, estabelecendo uma separação evidente entre áreas públicas, abertas ao visitante, e áreas privadas, reservadas ao pessoal da instituição.

Contudo, essas alterações, face à indisponibilidade da tutela para promover um projecto de arquitectura capaz de contribuir para a reorganização funcional do Museu, estudo que implicaria necessariamente a ampliação das áreas existentes, foram fortemente condicionadas pelo espaço arquitectónico, que se afirmou como um obstáculo incontornável para a resolução de algumas questões.

A sala do tear foi reduzida, de forma a permitir a constituição de um átrio mais acolhedor e apetrechado com balcão de atendimento, onde passaram a ser disponibilizados postais, catálogos, folhetos ilustrados, e outras publicações de interesse para o público [119 -121].

Esta preocupação com a oferta de serviços de apoio ao público materializou-se, também, na criação da Cafetaria, que veio ocupar a Sala da Olaria, instalada na primitiva cozinha da doçaria conventual [120 -121].

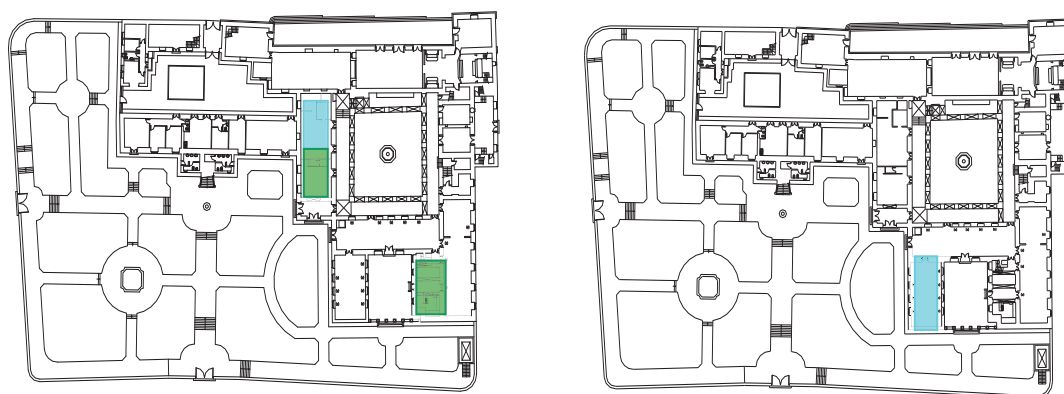


[119] Beneficiação da entrada.



[120] Criação da Cafetaria.

A escolha daquele local apresentava algumas vantagens, uma vez que o espaço possui um valor museográfico intrínseco, e mantém as suas características originais praticamente intactas. Paralelamente, passava a abrigar uma função que beneficia de alguma similaridade com o seu uso primitivo, permitindo reconverter a um novo uso a grande chaminé e o poial. Por outro lado, a sua contiguidade com o *pátio do Leão*, possibilitava a extensão da Cafetaria para aquele espaço exterior, através da esplanada, entretanto constituída.



[121] Piso 0. A verde o Bar e a Portaria, constituída com recurso à redução da Sala do tear, a azul.

[122] Piso 0. A azul a Sala da Pesca.

Esta localização apresentava, contudo, uma menor valia do ponto de vista do circuito dos visitantes, pois o seu acesso implicava a passagem pela Secção de Etnografia.

As salas de exposição mantiveram a sua distribuição original, mas introduziram-se algumas modificações, sobretudo a nível da museografia.

Procedeu-se à beneficiação das salas de Etnografia, com destaque para a de Agricultura e Pesca, que se encontrava alojada no piso térreo, no compartimento a sul do claustro, que foi reorganizada, quer do ponto de vista da temática, mantendo-se apenas o acervo respeitante à Agricultura, quer do ponto de vista do conteúdo, passando a apoiar-se numa museografia menos densa e de mais fácil leitura [123].

Com o espólio da Pesca constituiu-se, no compartimento que se desenvolve para sul do claustro, que fora destinado à representação da ilha de Santa Maria, e onde funcionavam os gabinetes dos conservadores e uma

arrecadação, uma nova sala de exposições³⁹⁶ destinada à ilustração daquela actividade ancestral [122 -124].



[123 - 124] Salas da Agricultura e da Pesca.

Com a intenção de conferir coerência ao discurso expositivo, a galeria superior do claustro foi intervencionada, tendo sido retiradas as exposições de Artes Decorativas e Numismática, implementando-se um percurso contínuo, de Arte Religiosa, em que os espaços conventuais, com carácter cenográfico, foram naturalmente integrados.

Alguns destes espaços já integravam um circuito conventual lacunar. A integração, no novo percurso, da antiga sala da roda, que funcionava, até essa data, como sala de reuniões, veio permitir um entendimento mais completo da relação funcional que se estabelece entre esse compartimento e a portaria do cenóbio.

Foi aliás nessa sala que se instalaram os recursos audiovisuais disponibilizados aos visitantes, onde se projectavam imagens e documentários sobre a história do Museu Carlos Machado, bem como outras informações de interesse cultural.

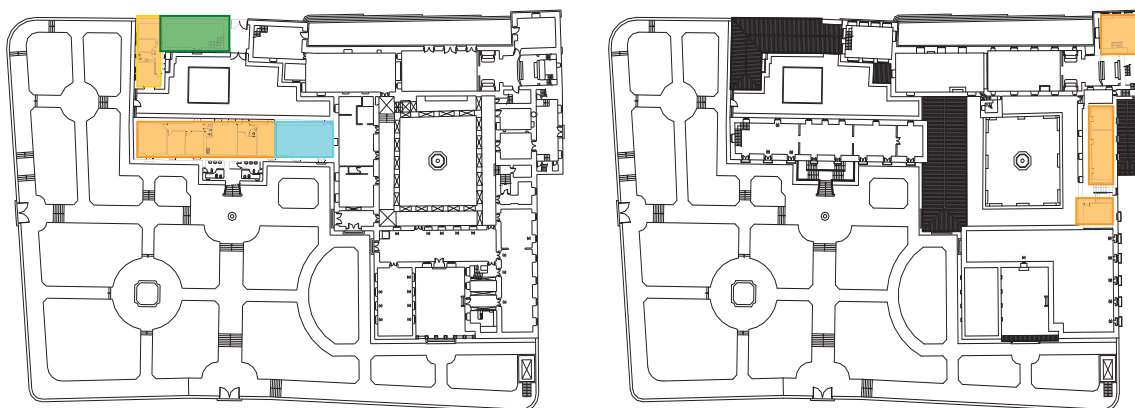
Nas áreas reservadas ao pessoal do museu, foi igualmente feito um grande esforço de reorganização que, contudo, foi fortemente condicionado pela organização espacial do imóvel.

Efectivamente, a intenção original era conferir funcionalidade e condições de trabalho a esses espaços, evitando-se o atravessamento dos mesmos pelo público.

³⁹⁶ Esta sala já dispunha na sua extremidade norte de um baixo-relevo do escultor Francisco Xavier Costa, datado de 1940, intitulado “Os Pescadores”. Cf. AAVV. *Roteiro dos Museus dos Açores*, 2005: 18.

Os gabinetes dos técnicos e a secretaria, que se encontravam dispersos por várias alas e diversos pisos, foram todos agrupados no extremo noroeste do conjunto. Três gabinetes, um para o director e dois para conservadores e técnicos superiores, foram alojados no piso térreo do dormitório do século XVIII, ocupando a área onde até então funcionara a oficina de taxidermia, actividade que fora extinta por falta de técnico especialista. Esse piso da mesma edificação recebeu, ainda, a oficina, e o gabinete dos técnicos, valências que obrigaram à redução, em cerca de 50%, da área da *sala da Baleia* (sala dos cetáceos e dos seláquios) [125].

A secretaria, o arquivo, e dois outros gabinetes, bem como a biblioteca, instalaram-se no edifício em forma de L, que remata o *Pátio do Feto*, onde até então funcionara a casa do guarda e uma arrecadação [125].



[125] Piso 0. Azul, área remanescente da Sala da Baleia. Laranja, no mesmo corpo e contíguo àquela Sala as oficinas e gabinetes técnicos, e no extremo poente os gabinetes do Director e dos conservadores. A verde a Biblioteca, e no mesmo edifício, a laranja, a Secretaria e gabinetes de técnicos superiores.

[126] Piso 2. Reservas.

As reservas, que funcionavam no torreão nascente, onde ainda hoje se encontram, foram também beneficiadas³⁹⁷, tendo-lhes, numa primeira fase, sido conferido um maior nível de segurança e possibilidade de ampliação, com a transferência do gabinete existente na sua proximidade, e do encerramento da sala de Etnografia Africana, que permitiu a restrição do acesso àquele torreão [126]. Posteriormente, foi ainda necessário intervir no seu pavimento,

³⁹⁷ A impossibilidade de se salvaguardar a totalidade da colecção de História Natural, que estava ameaçada de destruição, em virtude das deficientes condições de acondicionamento, ultrapassou-se com o depósito, de parte daquele acervo, na Escola Secundária das Laranjeiras.

que foi reforçado, bem como construídos arquivadores verticais, para acondicionar as pinturas.

Estas modificações contribuíram para a clarificação das áreas pública e privada da instituição, que até então coexistiam em acentuada promiscuidade, mas, como já referimos, em virtude das contingências espaciais, que o carácter diminuto dos recursos financeiros disponibilizados pela tutela, não permitiu sublimar, mantiveram problemas de ordem funcional.

Atente-se no caso da biblioteca, que embora anteriormente estivesse encerrada ao público, passou a ser espaço susceptível de ser visitado, quer pelo visitante, quer pelo pessoal do museu, e cujo acesso tem de ser concretizado pelo *Pátio do Feto*, onde se concentram todas as restantes áreas privadas da instituição.

Outro aspecto que regista constrangimentos, a nível funcional, é afirmado pela impossibilidade de se circular, ao abrigo das intempéries, entre as áreas públicas, localizadas em redor do claustro, e as privadas, que, com excepção das reservas, se encontram organizadas, como já mencionamos anteriormente, em volta do *Pátio do Feto*.

Esta estratégia de reformulação dos espaços internos do edifício não implicou o abandono da velha pretensão de ampliação do museu para um outro imóvel, como atesta a proposta da nova direcção, formulada em 1985³⁹⁸, de instalação da extensão cultural do museu no recolhimento de Santa Bárbara³⁹⁹.

No documento intitulado *Programa para o Recolhimento de Santa Bárbara*, defende-se a sua reutilização para o fim supramencionado, na sequência da transferência das últimas recolhidas, ocorrida em Agosto de 1985, para um lar de 3ª idade.

A sua proximidade à sede do museu e a possibilidade de preservar um imóvel com interesse histórico e arquitectónico, constituíram, como se infere da leitura do documento supracitado, razões ponderosas para a concretização da proposta.

³⁹⁸ A posse oficial da nova direcção ocorreu em Janeiro de 1986, mas a transição foi assegurada desde Maio de 1985, por António Manuel de Oliveira, tendo este documento sido elaborado nesse espaço de tempo.

³⁹⁹ O recolhimento de Santa Bárbara, único sobrevivente das três estruturas do género que existiram em Ponta Delgada (do de Santana só existe a igreja e a ruína de um troço da sua cerca, e o da Trindade foi integralmente demolido em meados do século passado, tendo sobrevivido apenas a ermida, reconstruída a sul do Jardim António Borges) foi construído no século XVII.

Efectivamente, o recolhimento ergue-se no quarteirão localizado a sudoeste do convento de Santo André, distando deste cerca de dez metros, largura aproximada da Rua Dr. Carlos Machado, que é a via pública que individualiza os dois quarteirões.

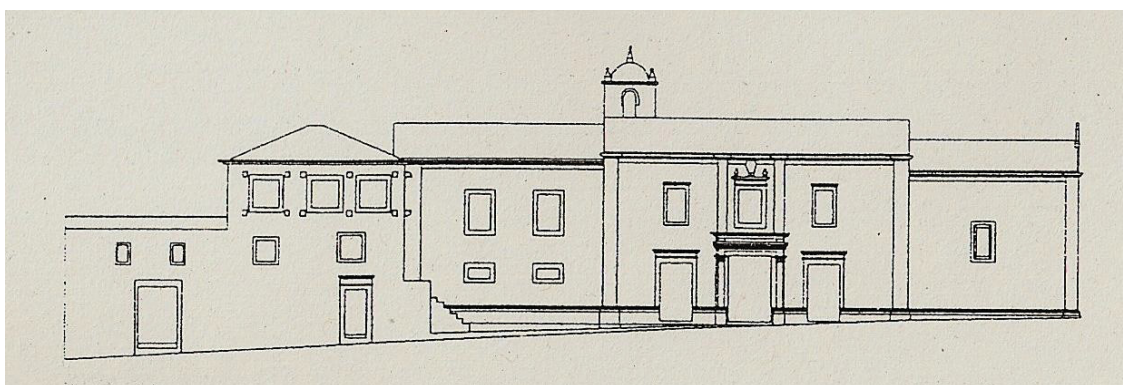
O conjunto construído enforma o extremo setentrional do quarteirão, que é limitado a norte pela via supramencionada e Largo de Santo André, a nascente pela Rua de Santa Bárbara e a poente pela Rua dos Manaias.

A edificação estrutura-se em dois grandes corpos longitudinais, que se desenvolvem paralelamente à via pública, ligados por um terceiro corpo transversal implantado de forma a individualizar os espaços intersticiais dos pátios.

O corpo que se ergue a nascente é constituído pela igreja e suas dependências [127], bem como pela portaria e pela porta do carro. Da ermida primitiva, erigida por encomenda de Roque Teixeira e sua mulher Maria Esteves, entre 1600 e 1612⁴⁰⁰, nada mais se sabe.

A igreja que hoje conhecemos, construída entre 1737 e 1743⁴⁰¹ apresenta uma planta de base rectangular, estrangulada na zona da capela-mor, planta a partir da qual se estrutura uma única nave, nos extremos da qual se localizam a norte o altar, coberto por abóbada, e a sul, os coros.

Esta dinâmica espacial reflecte-se no avanço do troço de fachada, que contém os portais de influência serliana, sem contudo quebrar a imagem de sobriedade, inspirada na arquitectura militar, que caracteriza o estilo chão.



[127] Alçado nascente do recolhimento de Santa Bárbara.

⁴⁰⁰ Oliveira, 1985: 2.

⁴⁰¹ Sousa, 1986: 231.

O extremo sul deste corpo é rematado pelo volume por onde se processam os acessos ao recolhimento, quer pedonal quer animal, massa construída que é hierarquizada pelo proto-torreão mirante que, à semelhança das outras edificações de reclusão feminina micaelenses, patenteia janelas de rótula.

As restantes edificações, cuja construção se iniciou antes de 1674⁴⁰², e deve ter-se prolongado no tempo de acordo com as necessidades de espaço, destinavam-se às celas das recolhidas, dotadas de cozinhas que se estruturam segundo um modelo linear fortemente marcado pela morfotipologia⁴⁰³ do forno-lareira, assinaladas pelas suas grandes chaminés [128].



[128] Pátio interior do recolhimento de Santa Bárbara.

Todas estas características, aliadas ao facto, não menos relevante, do imóvel constituir a última memória construída de um determinado *modus vivendi*, apoiavam a oportunidade da proposta.

A utilização do espaço, alvitrada naquele documento, reflecte um reconhecimento distinto do carácter das “arquitecturas” em presença. No corpo nascente, de cunho mais erudito, propõe-se a implementação de um circuito de Arte Religiosa, que englobava a igreja, coros, sacristia, parlatórios, e, a título exemplificativo, uma cela com a sua cozinha.

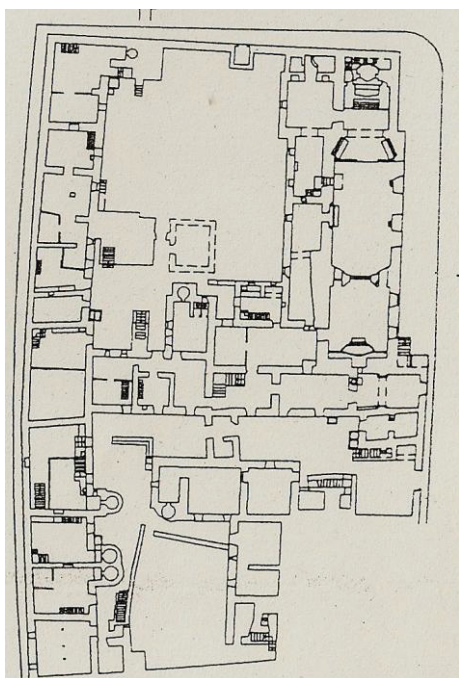
⁴⁰² No testamento de Maria de Santo António, à altura recolhida em Santa Bárbara, e datado de 19 de Junho desse ano, afirma-se que o seu irmão, padre Roque Teixeira Fonseca, foi o fundador da instituição. Cf. Oliveira, 1985: 2.

⁴⁰³ A expressão é empregue por José Manuel Fernandes na obra “Cidades e Casas da Macaronésia”. Cf. Fernandes, 1996: 268.

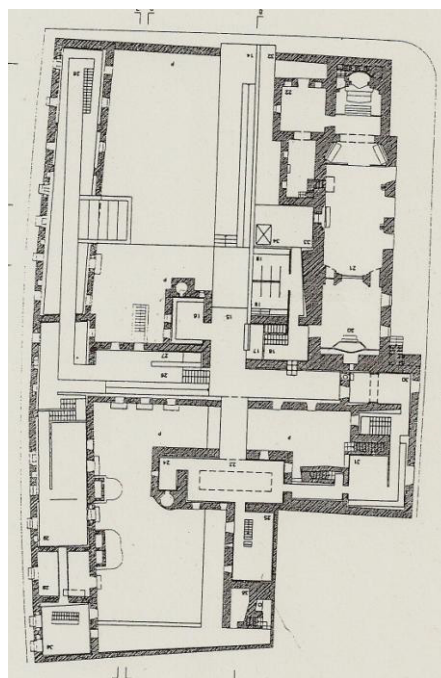
Nos restantes volumes, cujas construções apresentam um cunho vincadamente vernacular, propunha-se instalar a sala de exposições temporárias⁴⁰⁴, o auditório, a biblioteca, bem como os ateliers de fotografia e de expressões, que constituíam “a base da nova pedagogia proposta pelo Museu”⁴⁰⁵. Esses volumes alojariam também a cafetaria, os espaços de serviço, constituídos por gabinetes, arrecadações, áreas de cargas e descargas, bem como as centrais técnicas.

Contudo, a complexidade espacial da edificação, que é afirmada pela densa compartimentação decorrente da sua função primitiva [129], e, certamente também pelo processo evolutivo que a terá caracterizado, levantava dificuldades à instalação de um programa novo e complexo.

A primeira solução encontrada pela equipa projectista, António Menéres Planeamento e Arquitectura, Lda., reflecte, precisamente, essa constrição. A proposta, em fase de Estudo Prévio, constitui as novas entradas, do público e das cargas/descargas, a norte, rasgando-as na cerca.



[129] Santa Barbara. Planta do Existente.



[130] Planta do Projectado.

⁴⁰⁴ A sede da instituição não possui uma sala com estas características, facto que obrigou, desde a década de 60, à utilização de parte da actual *sala do brinquedo*, da *sala Domingos Rebelo* e da *sala de Malacologia*, para esse efeito.

⁴⁰⁵ Oliveira, 1985: 11. Que se apoiava numa maior inter-relação com a população, nomeadamente com aquela em idade escolar.

Esta opção cria um percurso de acesso longitudinal que desemboca num átrio, a partir do qual se acede, para nascente ao circuito de Arte Religiosa, biblioteca e espaços de apoio, bem como a diversos compartimentos destinados ao pessoal, valências cuja instalação minimiza as demolições nesta parte do conjunto edificado à qual, recordamos, é reconhecida maior qualidade arquitectónica e construtiva [130].

Para poente do átrio, a lógica da intervenção é muito diversa. Aí são instalados todos os restantes compartimentos, com destaque para a sala de exposições temporárias, que justifica a demolição de todas as paredes transversais do extremo noroeste da construção, de forma a obter um espaço contínuo, de planta rectangular, e filiação no conceito expositivo da galeria.

Esta atitude mais interventiva sobre esta parcela da pré-existência, que não pode ser dissociada do reconhecimento menos valorativo da sua arquitectura, também se manifesta no troço mais a sul do mesmo volume, bem como no corpo transversal do conjunto, onde se propõe a destruição de quase todas as paredes internas, numa clara redução do valor arquitectónico do imóvel à sua fachada⁴⁰⁶.

Ao longo das últimas duas décadas o projecto foi alterado consubstanciando-se numa proposta menos descaracterizadora da espacialidade primitiva⁴⁰⁷. Contudo, a premissa em que se apoia, o cumprimento do programa apresentado pelo museu em circunstâncias que não faziam prever uma intervenção de fundo na sua sede, continua a dificultar a implementação de uma solução mais consentânea com a pré-existência.

Assim, a proposta da direcção do museu de expansão para este imóvel consagra, nos seus aspectos essenciais, questões reveladoras da sua actualidade museológica, que se materializam na diversificação e readequação da oferta da instituição, que os novos espaços assegurariam.

⁴⁰⁶ Este entendimento, inexplicavelmente defendido pela tutela, também viabilizou a “reconstrução” cenográfica de Angra do Heroísmo, na década de 80 do século passado, sendo certo que nesse caso a necessidade de conciliação da memória da população constitui uma atenuante.

⁴⁰⁷ No presente momento a Direcção Regional da Cultura, à revelia de todas as orientações especializadas, nomeadamente das directivas da *Carta de Veneza*, demoliu quase integralmente o imóvel, preservando apenas a fachada poente, com a intenção de promover a sua “reconstrução” cenográfica, evidenciando de forma inqualificável a ignorância de quem tinha como dever salvaguardar o património construído da região.

Contudo, ela revela também o preconceito para com formas arquitectónicas consideradas menos nobres, e logo passíveis de uma descaracterização, que é sancionada pela implementação de um programa demasiado ambicioso, face ao espaço disponível.

A 26 de Fevereiro de 1979 a tutela adquiriu a casa do poeta Armando Côrtes-Rodrigues, representativa de uma importante parcela da cultura urbana, com o intuito de a transformar numa casa-museu. Esta eventualidade teria acentuado a excepcionalidade no seio do panorama museológico açoriano, que se pauta, como já referimos, pela representação do universo rural. É nesse contexto que, a 17 de Junho de 1988 o edifício é transferido para a responsabilidade do Museu Carlos Machado. Contudo, essa intenção que, sem resolver a exiguidade de espaço de que a instituição padecia, prometia reforçar a sua afirmação multipolar integrando a estratégia de abertura à cidade [131] e à sociedade, deparou-se com a crónica ausência de apoio financeiro. Finalmente, já neste século, a tutela constituiu na casa a sede da *Morada da Escrita*, gerida pela Biblioteca Pública de Ponta Delgada, mantendo a parte mais expressiva do seu espólio encaixotado numa arrecadação do Museu⁴⁰⁸.



[131] Extracto da Planta de Ponta Delgada. O convento de Santo André e o recolhimento de Santa Bárbara a sul, a norte a casa Côrtes-Rodrigues e a poente a igreja do Colégio, actual Núcleo de Arte Sacra.

⁴⁰⁸ Cf. António Manuel de Oliveira, *Espólio Epistolar da Casa Armando Côrtes-Rodrigues in* “Nota Introdutória”, Aires, 2002: 5.

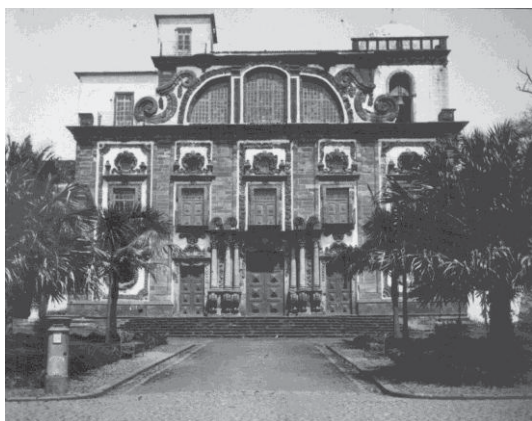
Enquanto director do museu, António de Oliveira, continuou a procurar outras soluções para a resolução do problema crónico, em que se tornara a falta de espaço.

Em 1994⁴⁰⁹, alertava para a urgência na construção de um armazém, em Ponta Delgada ou arredores, para arrecadação de peças de grandes dimensões, que se encontravam resguardadas, provisoriamente, numa garagem particular.

Nessa data o director chamava ainda a atenção para o facto de, face à incapacidade do espaço das reservas, não se poder cumprir a obrigação de recolha de património móvel.

Contudo, só no termo do longo período em que António de Oliveira dirigiu os assuntos do museu, a tutela, encerrando um ciclo de quase duas décadas de desinvestimento na instituição, marcado por persistentes reivindicações do seu director, decide viabilizar a transferência do núcleo de Arte Sacra para a igreja do extinto Colégio dos Jesuítas.

Também neste caso, a proximidade à sede do museu (os dois imóveis distam cerca de duzentos metros) o valor arquitectónico do conjunto, bem como ainda as suas características que asseguram acessos fáceis, quer a visitantes, quer para efeito de cargas e descargas, terão contribuído para formalizar a cedência⁴¹⁰, realizada com aquele intuito, trinta anos antes.



[132- 133] igreja do Colégio, vista exterior e aspecto da nave.

⁴⁰⁹ Oliveira, 1994: 25.

⁴¹⁰ A igreja foi doada pela família proprietária à Câmara Municipal, que por sua vez a cedeu ao Governo Regional dos Açores, a título precário, em 1977.

A igreja do Colégio de Todos os Santos [132], cuja conclusão terá terminado após 1667⁴¹¹, ergueu-se sobre templo anterior bem mais modesto e foi objecto, já no século XVIII, de uma profunda alteração da sua fachada, responsável pelo seu actual aspecto.

O templo apresenta uma nave única [133], coberta por abóbada de berço, que se desenvolve ao longo de um eixo longitudinal de sentido norte-sul. A capela-mor, a norte, está sobrelevada em relação à nave, hierarquizando o percurso de acesso ao altar.

A sensação de transgressão, típica do maneirismo, é acentuada pela descontinuidade entre a cimalha de madeira, que não foi concluída, e a cornija de alvenaria de pedra entalhada com rombos [134]. “O contraste marca claramente o que provém do século XVII – a pedra – e a alteração introduzida no século seguinte”⁴¹², a madeira.

Aquele contraste está também evidente na fachada sul [135], cuja máscara barroca deixa entrever a pré-existente, de pedra mais escura, tosca e de desenho mais sóbrio, que a torre nascente, desirmanada da poente, afirma qual triunfante sobrevivente sobre o conjunto que lhe é posterior.



[134- 135] igreja do Colégio, sobreposição das duas arquitecturas, cornijas e fachada sul.

Outra característica que Nestor de Sousa, apoiando-se na obra de Robert Smith⁴¹³, considera tipificar a arquitectura maneirista portuguesa é o corredor, implantado a poente da nave, que se desenvolve em dois níveis

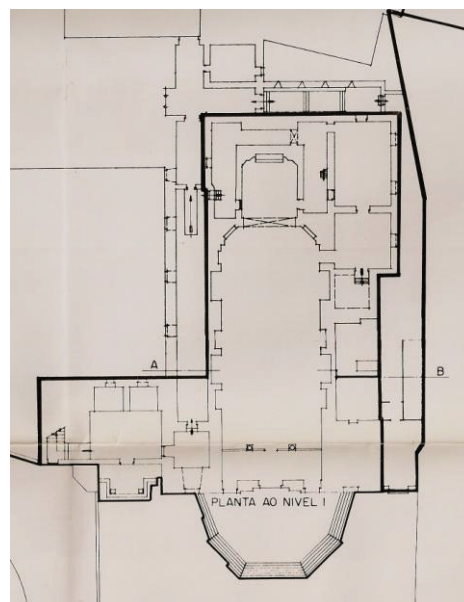
⁴¹¹ Sousa, 1986: 165.

⁴¹² *Idem*: 167.

⁴¹³ “A Talha em Portugal”, Lisboa, Livros Horizonte, 1963. Cf. Sousa, 1986: 167.

sobrepostos, contornando a capela-mor, e estabelecendo a ligação com a sacristia e as dependências do Colégio.

A área onde foi instalado o Núcleo de Arte Sacra inclui precisamente o nível térreo daquele corredor, a igreja, a sacristia, e um pátio de serviço com saída para o Largo do Colégio.



[136] igreja do Colégio, planta do piso térreo.

O projecto de adaptação museográfica, elaborado com base no programa museológico de António de Oliveira e Maria Margarida Teves de Oliveira, é da autoria de Isabel Aires e José Cid, Arquitectos, Lda., e foi inaugurado, no final de 2006, pelo director recém-empossado, Duarte Melo.

A intervenção norteou-se pelo estabelecimento de um percurso expositivo que se desenvolve a partir do átrio, onde se encontra a portaria com o balcão de recepção, para a galeria supramencionada, espaço que foi adaptado para receber a exposição, seguindo-se a visita à igreja e sacristia. No final do percurso, já no pátio exterior que recebeu a entrada de serviço com capacidade para cargas e descargas, foi erguido um volume paralelepípedo que abriga as instalações sanitárias.

A exposição apresenta uma lógica cronológica, que se inicia com as peças mais antigas, de origem quinhentista, e se vai desenvolvendo até às de produção setecentista.

Com aquela lógica pretendeu-se, certamente, contextualizar o espólio mais tardio com a arquitectura da igreja, espaço que, pela concepção barroca da sua carga decorativa, se afigura mais consentâneo com esse propósito.

Já do ponto de vista funcional as circulações implementadas colocam-nos algumas reservas. O corredor, transformado em galeria expositiva, parece-nos demasiado estreito para permitir o suporte de peças em ambas as paredes, se atendermos à necessidade, que se afirma, de o percorrermos em ambos os sentidos para prosseguirmos a visita. Aliás essa constrição é enfatizada, na entrada, pela colocação de algumas peças da colecção lapidar, que obrigou à redução da largura da rampa.

Por outro lado as instalações sanitárias de apoio ao público foram colocadas em posição muito excêntrica em relação à entrada, obrigando, nomeadamente, a atravessar toda a igreja e sacristia, e a enfrentar as intempéries, caso se pretenda acedê-las. A implantação deste volume é aliás questionável atendendo à dificuldade que a mesma coloca ao acesso de cargas e descargas, que constituía uma das mais valias do edifício [137- 138].

Estas dificuldades poderiam ter sido minimizadas, viabilizando uma solução mais funcional, se o projecto se tivesse apoiado numa das mais relevantes características arquitectónicas do imóvel, a existência do corredor que contorna a igreja, estabelecendo ligação com a sacristia e o exterior.



[137- 138] igreja do Colégio, aspectos do volume que abriga as instalações sanitárias.

Entendendo embora a vontade de contextualizar cronologicamente algumas peças da colecção lapidar do museu, referimo-nos às pedras armilares e à pedra de fecho de abóbada do período manuelino, cujo interesse histórico e artístico não se questiona, julgamos que aquelas poderão constituir uma mais-valia do projecto museológico que elaboramos para a sede da instituição, pelo que proporemos o seu reposicionamento [139].



[139] igreja do Colégio, aspecto da exposição. [140] igreja do Colégio, escada de acesso à tribuna.

Outro aspecto, que nos merece relevo é a forma pouco segura como algumas das peças se encontram expostas. Referimo-nos, nomeadamente, às figuras de Cristo em marfim, expostas ao roubo ou vandalismo, situação que pode ser resolvida com o recurso a uma superfície transparente, equivalente à que serve de suporte às peças.

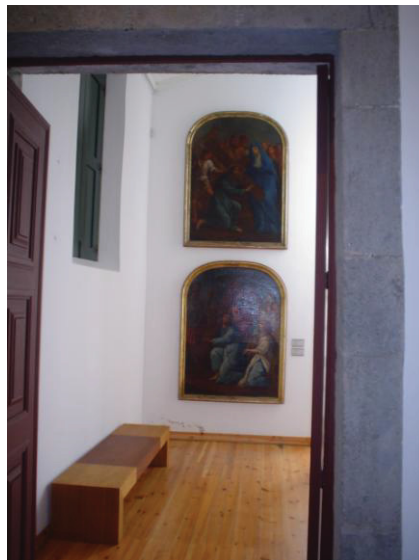
A possibilidade de aceder à tribuna, elemento fundamental das igrejas da Contra-Reforma, foi desaproveitada, inviabilizando a obtenção de um panorama de excepção sobre a nave, empobrecendo, conseqüentemente, a percepção da lógica espacial maneirista [140].

As imagens colocadas nos altares laterais são manifestamente subdimensionadas para aquelas posições, transmitindo uma sensação de posicionamento provisório [141].

Junto da saída para as instalações sanitárias, foram colocadas duas telas que representam os *Passos da Paixão de Cristo*, em posição que parece aspirar à recuperação de conceitos expositivos anacrónicos [142].



[141] igreja do Colégio, altar lateral.



[142] Telas dos Passos da Paixão de Cristo.

Durante os últimos quarenta anos o Museu Carlos Machado foi objecto de diversas intervenções que tiveram como propósito, a readequação da sua mensagem social. Contudo, todas essas iniciativas vieram a revelar-se incapazes de alcançar a totalidade dos seus objectivos, em virtude de colidirem com um problema recorrente da instituição, a falta de espaço.

A inadequação do espaço não é uma questão negligenciável na medida em que, *la culture occidentale (...) se reproduit non seulement au niveau des idées et des codes, mais également par l'organisation des espaces où les oeuvres apparaissent*⁴¹⁴.

Assim o reconheceu o Estado espanhol, igualmente saído de um regime ditatorial, que no último quartel do século passado saldou *dignamente la deuda que los poderes públicos mantenían secularmente con (...) la cultura en general*⁴¹⁵.

Em sentido oposto, o desinvestimento do Governo Regional dos Açores no Museu Carlos Machado, ao longo das últimas décadas espelhou o contexto espanhol de há mais de trinta anos atrás, caracterizado pelo entendimento de que a *“formación de un museo depende, en última instancia, del entusiasmo de*

⁴¹⁴ Lascault, 1985: 764.

⁴¹⁵ Bolaños, 1997: 461.

*un particular, máxima en un país en el que la indigencia cultural y financiera del Estado se há tomado el fomento de los museos como un asunto menor*⁴¹⁶.

Recentemente o Governo Regional dos Açores reconhecendo as enormes dificuldades com que o Museu Carlos Machado se defrontava, decidiu investir profundamente no seu edifício sede. É nesse contexto que a reformulação do seu espaço físico, associada à refundação do seu projecto científico, permitirá sublimar a imagem do museu-palácio, estático e elitista, de exclusivo interesse para os eruditos, anulando a barreira psicológica que hoje, ainda, representa a transposição das suas portas, integrando-o na comunidade.

⁴¹⁶ Bolaños, 1997: 284.

5. PROPOSTA PARA UMA REFUNDAÇÃO CONTEMPORÂNEA DO PROJECTO MUSEOLÓGICO.

5.1. Programa científico e projecto museográfico.

Na reformulação do *programa científico*, onde radica o novo projecto museográfico do circuito expositivo temporário de longa duração, apoiamo-nos, quer nos documentos de trabalho produzidos pelo Conselho Consultivo da instituição⁴¹⁷ - que integramos desde a sua formação – quer no Programa Preliminar que elaboramos no âmbito do Concurso para a *Remodelação e Ampliação da sede do Museu Carlos Machado, em Ponta Delgada – Açores*, quer ainda na listagem de peças a expor que seleccionamos, documentos que constituem, respectivamente, os anexos I, II e III.

O actual discurso expositivo da sede da instituição, modernizado embora ao longo do tempo, firma-se numa lógica espacial pensada na década de trinta do século XX, aquando da instalação do Museu Carlos Machado no antigo edifício conventual de Santo André.

Essa lógica apoia-se na estruturação do espólio por três grandes secções: Arte, Etnografia e História Natural, que, ainda hoje, reflectem a organização parcelar das colecções, elaborada no último quartel do século XIX.

A organização supramencionada, que se espelha num discurso expositivo necessariamente sectorial, e pontuado por peças de valor muito desigual, inviabiliza a transmissão de uma mensagem cultural contemporânea, susceptível de contribuir para enfrentar os desafios que hoje se colocam à instituição museal.

Assim, na proposta de implementação deste programa científico procuraremos conferir condições para que a instituição reajuste a mensagem cultural de que é fiel depositária, dotando-a de meios de comunicação idóneos e eficazes para o público local, mas também para aquele, crescentemente diversificado, que a aposta de desenvolvimento no turismo, hoje considerado uma das principais fontes geradoras de riqueza do arquipélago, tem impulsionado.

⁴¹⁷ Nomeadamente no “Esquema para organização de conteúdos para reformulação da exposição permanente do Museu Carlos Machado” elaborado pelos coordenadores da Área de História, Isabel Soares de Albergaria e Carlos Riley, (Anexo I documento 9).

A abrangência da mensagem cultural, imprescindível numa época em que o próprio conceito de bem cultural se estendeu a áreas tão vastas como as do património histórico, artístico e natural, impõe ao museu o desafio de se abrir para a cidade e para o território insular em que está inserido.

Esta estratégia de abertura do Museu Carlos Machado, já iniciada com a inauguração do Núcleo de Arte Sacra e com a futura instalação dos Serviços Educativos e salas de exposições no recolhimento de Santa Bárbara passa, também, pela oferta de diversas valências e abordagens na nova sede da instituição, susceptíveis de promover um serviço social de divulgação da cultura, em oposição ao actual entendimento de um coleccionismo parcelar e estruturado em secções compartimentadas.

É nesse contexto que se propõe a refundação do projecto científico, associada à reformulação do seu espaço físico, de forma a sublimar a imagem do museu-palácio, estático e elitista, de exclusivo interesse para os eruditos, anulando a barreira psicológica que ainda, hoje, representa a transposição das suas portas.

Em nossa opinião, esses pressupostos deverão cumprir-se no estrito respeito pelo espírito e missão do Museu Carlos Machado, um museu histórico, de afirmação da identidade insular açoriana - micalense.

Ora essa identidade, embora consciencializada com base nas representações da diferença produzidas no século XIX, radica no povoamento do mundo novo que são as ilhas, até mesmo antes, na gesta dos Descobrimentos que as revelaram.

Assim, e embora parte importante do espólio da instituição seja constituído por objectos dos séculos XIX e XX, consideramos ser mais útil para o cumprimento do seu papel cultural, abarcar um arco temporal mais alargado que aquele que havia sido inicialmente proposto pelo Conselho Consultivo, e que se centrava naqueles dois séculos.

Esta estratégia radica na convicção de que a mensagem da instituição resultará mais rica e entendível, por duas ordens de razões:

- porque possibilita o estabelecimento de um percurso cronológico, que a aquisição pontual de peças em falta permitirá implementar, percurso que integra um circuito conventual, que se pretende capaz de envolver o edifício num testemunho histórico coevo.

- porque esse arco temporal é o único capaz de contextualizar as alterações da paisagem, as produções, os movimentos populacionais, que fundiram aquela identidade e marcaram um território, que foi, parafraseando Nestor de Sousa, *ponto de chegada, local de fixação, mas, também, área de irradiação para o Mundo*.⁴¹⁸

Assim, com a implementação do presente projecto propõe-se desenvolver um percurso cronológico, estruturado em cinco temas susceptíveis de conferir coerência ao discurso, evitando que a visita se resuma a um desfile de episódios mais ou menos relevantes para a história da ilha, que a compartimentação imposta pelos espaços pré-existentes poderia sugerir.

Os cinco temas supramencionados cobrirão um arco temporal balizado a montante pela génese das ilhas açorianas, e a jusante pelos processos sociais contemporâneos.

Propomos o estabelecimento desta última baliza temporal por considerarmos que ela corresponde ao encerramento de um ciclo, a partir do qual se registam, a nível internacional, fortes dinâmicas de padronização cultural, que se reflectem na diluição das especificidades, e, conseqüentemente, na reformulação da identidade regional.

Paralelamente, a reacção ao fenómeno daquela globalização, que terá tendência a afirmar-se como resposta, prognostica um interesse renovado na diversidade regional. Contudo, importa assegurar que esse renascimento se processe no respeito por outras culturas, sem complexos discriminatórios, e imbuído de um espírito valorizador dos diversos contributos que moldaram a nossa identidade, cientes que devemos estar de habitar uma “casa comum”.

Nesse sentido, num discurso em que a transformação da paisagem assumirá, naturalmente, relevância, importa que a mensagem a transmitir esteja imbuída de um sentido ambiental, pois julgamos que esse deve ser o posicionamento mais adequado quer à sobrevivência do nosso habitat imediato, quer, a um nível mais global, à nossa própria continuidade enquanto espécie.

⁴¹⁸ Sousa, 1985: 8.

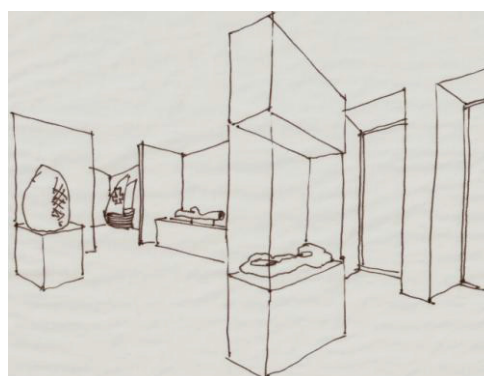
Os cinco temas supramencionados que seleccionamos; (1) *Formação Geológica dos Açores*, (2) *Descoberta e Povoamento*, (3) *Fundação e evolução do convento de Santo André no contexto urbano de Ponta Delgada*, (4) *O Liberalismo e as grandes transformações sociais e culturais*, (5) *Autonomia, Regionalismo e Cosmopolitismo*, espelharão, a criação, descoberta, fixação, transformação e irradiação-internacionalização, outras tantas fases de um processo que moldou e representa a açorianidade, e serão desenvolvidos segundo uma perspectiva diacrónica, explicada no início do percurso.

Como explicaremos mais detalhadamente na proposta arquitectónica, a nova organização espacial do museu promoverá a recolocação do centro do claustro no eixo de acesso ao percurso expositivo. É nesse pressuposto que radica a localização da entrada para o tema 1 no actual *Pátio do Leão* [143].

O tema 1, *Formação Geológica dos Açores*, constitui a oportunidade para contextualizar o arquipélago no que diz respeito às suas localização geográfica e génese, recorrendo-se à explicação dos principais fenómenos, e produtos vulcânicos. Esta introdução será concretizada através de um pequeno filme a projectar, numa sala criada para o efeito, junto da entrada das exposições. Essa abordagem será concluída com a mostra de alguns dos produtos geológicos observados no filme, a bomba vulcânica e os troncos fossilizados, que integram o actual espólio da instituição⁴¹⁹, bem como uma maquete da ilha [144].



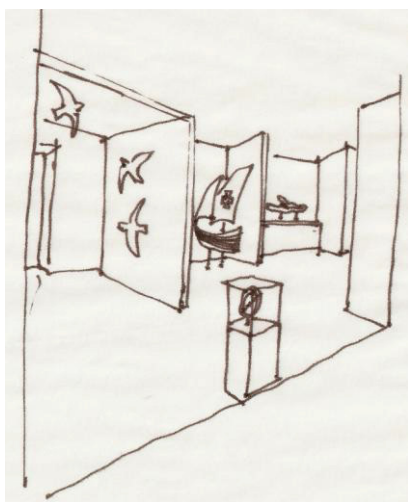
[143] Entrada no percurso expositivo.



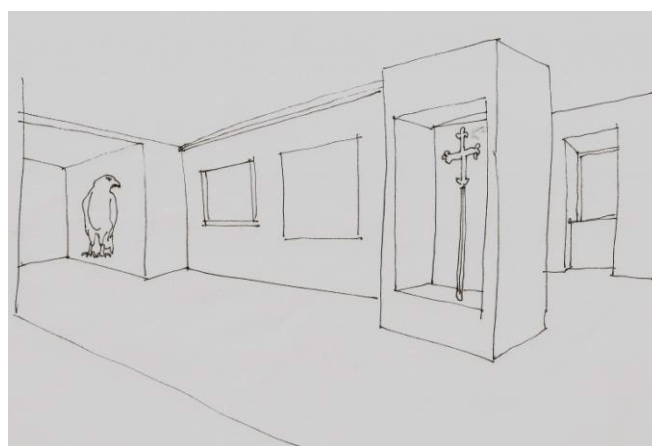
[144] Entrada no Tema 1.

⁴¹⁹ Consideramos o recurso às novas tecnologias essencial para uma transmissão empática de determinados conteúdos, e a ele recorreremos em diversas zonas do percurso. Não obstante, julgamos imprescindível o contacto directo com as peças, razão que fundamenta a nossa opção de recorrer à figura da aquisição, por compra ou empréstimo, daquelas que integrando a nossa proposta, não se incluem no actual espólio da instituição.

No segundo tema *Descoberta e Povoamento*, que é introduzido pelo modelo reduzido da caravela e por texto explicativo da gesta dos Descobrimentos, celebra-se a vitória do espírito científico do Renascimento (simbolizado pelo astrolábio) sobre os medos medievais (que o monstro marinho representa). A descoberta será anunciada por um elemento multimídia que inclui som e imagem de aves marinhas, que assinalará a aproximação de terra e estabelecerá a transição para a segunda sala [145].



[145] Espaço da “Descoberta”.



[146] Imagem da sala do Povoamento.

A introdução ao sub-tema do povoamento será concretizada com imagem e texto sobre o milhafre, ave de rapina confundida pelos descobridores com o açor, confusão que terá originado a designação do arquipélago⁴²⁰ [146].

Seguidamente será historicamente contextualizada a jovem sociedade que se fixou no arquipélago, nas suas diferentes componentes, geográficas, sociais e económicas.

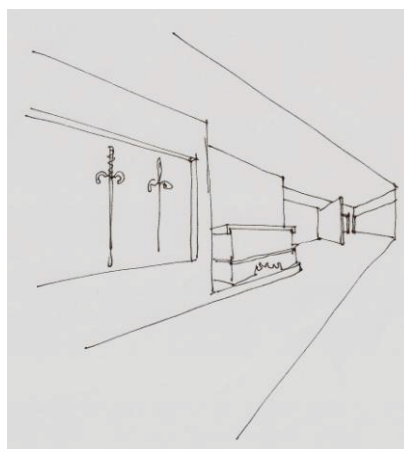
Nessa caracterização recorrer-se-á a mapas, e diagramas a conceber para o efeito, que patentearão a distribuição dos aglomerados populacionais e das principais dadas de terra, de forma a entender-se as primeiras alterações promovidas na paisagem, bem como diversas peças susceptíveis de esclarecer o visitante sobre o tema em apreço.

⁴²⁰ Existem sobre esta questão outras versões que justificam a designação.

Algumas dessas peças, como a cruz processional quinhentista e as pedras manuelinas⁴²¹, foram colocadas em posição de destaque susceptível de lhes conferir um valor cenográfico [147].



[147] Imagem da sala do Povoamento.



[148] Último trecho da sala.

No que respeita à cruz é a profunda religiosidade do povo açoriano que justifica o efeito de transparência do expositor onde ela será colocada, em linha com o vão existente na fachada nascente; no segundo caso é a colocação, na vitrine ao fundo da sala, das pedras imbuídas de simbolismo histórico, que induz o visitante a continuar o percurso.

A conclusão do tema é concretizada com recurso a peças que documentam as diversas actividades, produtivas e militares da sociedade de então [148]. A abordagem dos tipos habitacionais mais elementares, bem como a mostra de algum mobiliário, permitirá estabelecer um fio condutor para o próximo tema, onde se percorrerá um espaço arquitectónico mais complexo.

Com o terceiro tema, *Fundação e evolução do convento de Santo André no contexto urbano de Ponta Delgada*, promove-se a integração de um percurso conventual no discurso expositivo. Esta integração apresenta diversas vantagens:

- Por um lado permite prosseguir uma lógica expositiva cronológica, uma vez que o convento é produto de uma sociedade que se desenvolveu e tornou mais complexa, constituindo, portanto, um testemunho coevo das vivências do período subsequente ao povoamento e estruturação da nova sociedade.

⁴²¹ Actualmente em exposição no Núcleo de Arte Sacra do Museu Carlos Machado.

- Por outro lado, o interesse histórico e o elevado valor museográfico dos espaços que integram um circuito com estas características potencia o interesse do visitante em explorá-lo. Paralelamente, este circuito possibilita a introdução de uma área em que será disponibilizada informação sobre a relação do cenóbio com a cidade e com as suas instituições congéneres, integrando-o numa lógica territorial.

- Finalmente, porque o acesso a este tema expositivo concretiza-se precisamente pelo claustro que, como já tivemos a oportunidade de referir, constituía o centro do espaço conventual, e que com esta proposta não só recupera esse papel referencial, como o vê reforçado, na medida em que todas as áreas expositivas do novo museu se organizam em seu redor.

O cumprimento desta premissa implica a reorganização da exposição aí patente, quer ao nível do conteúdo, quer ao nível da museografia. No que ao primeiro aspecto concerne julgamos só deverem integrar o conjunto de peças a expor na galeria inferior do claustro – aquelas que se incluem no arco temporal limitado a jusante pelo século XVIII, período que corresponde à última intervenção nesse espaço. Já no que diz respeito ao segundo aspecto consideramos que a actual disposição de peças pousadas no pavimento e encostadas, quer às paredes, quer às arcadas, pese embora o facto de consubstanciar um modelo expositivo usual em espaços similares, não só desvaloriza aquelas, como também perturba a leitura do claustro, que se expressa na relação entre a galeria e a área descoberta.

É nesta convicção que se fundamenta a nossa proposta de promover a sua fixação directamente sobre as paredes que delimitam a galeria, libertando as arcadas, que assim recuperam a sua leitura original.

Ambas estas alterações promoverão a integração das peças no suporte, potenciando a prevalência do seu valor arquitectónico e do seu simbolismo, face aos valores parcelares das peças aí expostas.

De entre as peças patentes no claustro o lintel manuelino será a única objecto de um tratamento diferenciado. Aquele elemento arquitectónico, que incorporava a ermida demolida no século XX, será recontextualizado, recorrendo-se para o efeito à sobreposição de uma imagem projectada daquela edificação que está, como pensamos, associada aos primórdios da intervenção humana no local.

O percurso de visita prosseguirá para a portaria conventual, onde estarão patentes documentos ligados ao momento fundacional do cenóbio, e exposta a lógica de implantação do convento, focando aspectos da sua relação com a envolvente, da sua inserção urbana, da relação espacial com os edifícios congéneres, bem como as diversas ampliações de que foi objecto.

A visita continuará com diversos aspectos demonstrativos da vida em clausura, cuja caracterização se inicia com a portaria exterior. Nesse local, por onde se fazia o acesso dos visitantes, onde expõe-se a liteira. Deste espaço poderá ascender aos parlatórios exteriores, compartimentos que reforçam o sentido de *sepulcro vivo*⁴²², designação que vários autores utilizam quando se referem à clausura feminina, onde se pretende recorrer a um manequim em tamanho natural de uma freira Clarissa, cujo posicionamento para além das grades evidenciará a comunicação sem contacto que justifica a razão de ser desses espaços.

Algumas ofertas que o cenóbio recebeu, como as navetas e as custódias, serão expostas na sala da roda, compartimento que servia precisamente para receber e entregar produtos do mundo exterior.

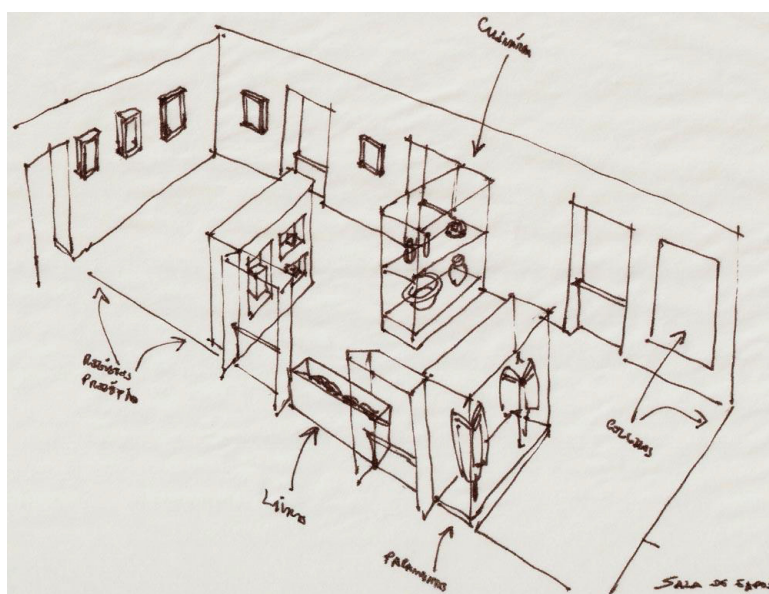
Seguidamente, será visitada a igreja, onde podem ser admirados os altares de Santo André, Nossa Senhora da Guadalupe, São José, Santa Filomena, bem como as pedras tumulares armoriadas de descendentes dos padroeiros.

O acesso à igreja permitirá musealizar o adro, através da colocação de um guarda-vento em vidro rochedo, elemento que possibilitará relacionar aquele espaço exterior com o templo. É também através da igreja que se processa o acesso à sacristia, localizada no piso térreo do torreão nascente, onde se poderá admirar o arcaz decorado com motivos da vida e paixão de Cristo.

O regresso ao claustro e o subsequente trajecto efectuado pelo troço norte da sua galeria inferior levará o visitante ao coro baixo, onde poderá perceber a visão que as reclusas tinham da missa, bem como admirar os altares de Nossa Senhora da Soledade e de Nossa Senhora do Leite, a capela de São Sebastião, e ainda os Passos da Paixão de Cristo.

⁴²² Metáfora do túmulo a que o monaquismo foi frequentemente comparado. Cf. Urbano, 2006: 151.

Seguidamente, o visitante será convidado a prosseguir pelos troços poente e sul da galeria inferior do claustro, e a ascender pela escada original do convento, de forma a aceder, no piso 3, a uma sala onde serão expostas diversas peças produzidas pelas freiras, colchas, lapinhas, registos, bem como peças utilizadas no seu quotidiano, utensílios da cozinha e livros de receitas [149].



[149] Sala do piso 3.

Desta sala acederá ao torreão – mirante nascente, espaço onde serão disponibilizadas cadeiras, peças de mobiliário que permitirão estadias mais prolongadas, susceptíveis de promover a interiorização do simbolismo⁴²³ de que este espaço se revestia para as reclusas.

A visita prosseguirá com a passagem para o eirado, e deste, através da torre sineira, para o coro alto, onde serão observados os nichos de Nossa Senhora da Conceição, de Santa Catarina de Cena e de Santa Ana, o órgão barroco, o altar do Senhor dos Passos, e a estante setecentista com embutidos.

Desta forma teremos permitido a visita a espaços de elevado valor museológico⁴²⁴, que esclarecerão as soluções arquitectónicas que enformam o edifício, sem obrigar o visitante a cruzar ou repetir troços, enfatizando, simultaneamente, a sensação de viagem no tempo.

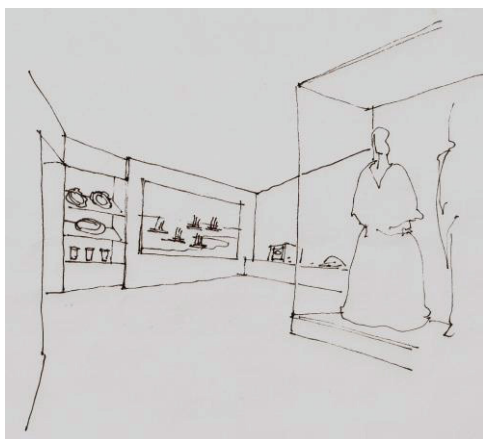
⁴²³ A propósito da importância simbólica destes espaços, de onde se pode observar a cidade secular sem se ser observado, atente-se em, Urbano, 2006: 160.

⁴²⁴ É de resto o reconhecimento desse valor que justifica a restrição da nossa intervenção, nos espaços que integram o circuito conventual, ao desenho dos suportes das peças.

Os temas 4 e 5, que se seguem no percurso expositivo, ocupam áreas do antigo edifício conventual que foram profundamente descaracterizadas na sequência da intervenção apoiada pelo Estado Novo, condição mais que suficiente para justificar a sua exclusão do circuito anteriormente descrito.

O tema 4, que intitulamos *O Liberalismo e as grandes transformações sociais e culturais*, inicia-se no último quartel do século XVIII e termina no final do século XIX. É no princípio desse período que se registou incremento do comércio da laranja, estabelecido com a Inglaterra, cujos lucros permitiram uma crescente sofisticação da sociedade micaelense, patente na alteração do *modus vivendi* das classes privilegiadas, na qual se integra uma burguesia em ascensão social.

Essas alterações serão reveladas com recurso a imagens, quer das transformações promovidas na paisagem (constituição dos quartéis de abrigo e erecção dos muros de delimitação das quintas, que tipificam as canadas) quer do porto de Ponta Delgada repleto de escunas de laranja, quer ainda com diagramas de rotas de escoamento daqueles frutos, bem como com a exposição das embalagens onde eram acondicionados [150].



[150] Vista de diversas peças da época da laranja. [151] Trecho respeitante às lutas liberais.

Paralelamente, a sofisticação recém-adquirida das classes possidentes será evidenciada pelo vestuário, e por objectos de uso quotidiano como as porcelanas inglesas e os brinquedos [150-151].

A visita prosseguirá com a abordagem das guerras liberais, contextualizada na exposição de uniformes, de diagramas das movimentações militares locais, como a batalha da Ladeira da Velha (1831), bem como de

retratos dos principais apoiantes da causa vencedora, barões das Laranjeiras e Fonte Bela [151]. Serão também feitas referências às alterações sociais, ocorridas na esteira dessa vitória, nomeadamente a extinção das ordens religiosas (1832).

É também neste período que se alicerça uma crescente consciência de *diferença* regional, onde radica o projecto de construção da identidade micaelense.

Nesse contexto ganhou especial relevância a Sociedade Promotora da Agricultura Micaelense, fundada em 1843, responsável pela introdução das plantações de chá, tabaco, e espadana, que alteraram profundamente a paisagem de determinadas áreas da ilha. Estas modificações serão exemplificadas quer com imagens de época, quer com diagramas de localização das plantações, quer ainda com objectos relacionados com essas actividades produtivas, máquinas, cestos de recolha, e embalagens [152].



[152] Trecho da última parte do Tema 4.

Será também abordada a premência na construção de um porto comercial⁴²⁵ susceptível de permitir o escoamento, em segurança, dos produtos regionais, e exposta a primeira das suas propostas, elaborada por Tucker em 1846.

⁴²⁵ Esta antiga reivindicação micaelense que esteve na base de um diferendo que se estabeleceu com Lisboa durante décadas, e que terminaria com o pagamento da construção com capitais locais do lucro da laranja, constituiu um bom exemplo da necessidade de afirmação do projecto autonómico. Estes aspectos relevantes do processo serão abordados em texto explicativo.

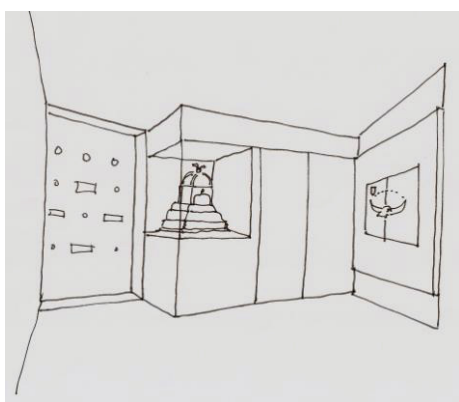
Seguidamente, e integrado no processo de construção identitária, será abordado o novo olhar sobre a Natureza edénica da ilha, que se materializará nos projectos dos grandes jardins românticos: António Borges, Jácome Correia, José do Canto e Thomas Hickling, cujos desenhos serão expostos.

A última parte da exposição dedicada a este tema incidirá sobre a fundação do Liceu, e do Museu (1876), cuja secção de História Natural, estruturada segundo a lógica do vitrinismo, beneficiou dos contactos estabelecidos entre Arruda Furtado e Charles Darwin. Na abordagem a estes aspectos recorrer-se-á à diversa documentação existente, bem como a uma das vitrines históricas existentes naquela Secção [152].

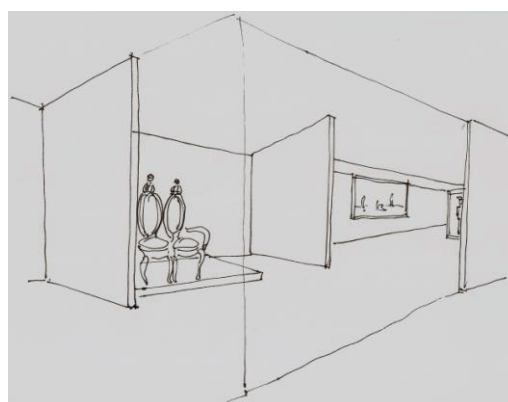
O último tema que integra o circuito expositivo de longa duração é o 5, que designamos *Autonomia, Regionalismo e Cosmopolitismo*.

Este tema inicia-se com diversas peças alusivas à primeira experiência autonómica do arquipélago, decretada em 1895, processo que veio reconhecer uma aspiração que já se manifestava desde o século anterior, e marca o início de um período em que os Açores dispuseram de bandeira e moeda próprias.

É, aliás, com a 1^a bandeira açoriana que se inicia este sector da exposição. Seguem-se outros objectos referenciais desse período histórico do arquipélago, nomeadamente, a documentação evocativa do evento, o cofre oferecido pela Região ao conselheiro Hintze Ribeiro⁴²⁶, e diversos exemplares da moeda insulana, expostos numa vitrine de dupla face transparente que permite ampliar os limites físicos do espaço expositivo, conferindo assim um carácter simbólico àquelas peças [153].



[153] Início do Tema 5.



[154] Vista do corredor sobre a sala do trono.

⁴²⁶ O açoriano Ernesto Rodolfo Hintze Ribeiro era Presidente do Conselho de Ministros em 1901, quando ocorreu a Visita Régia.

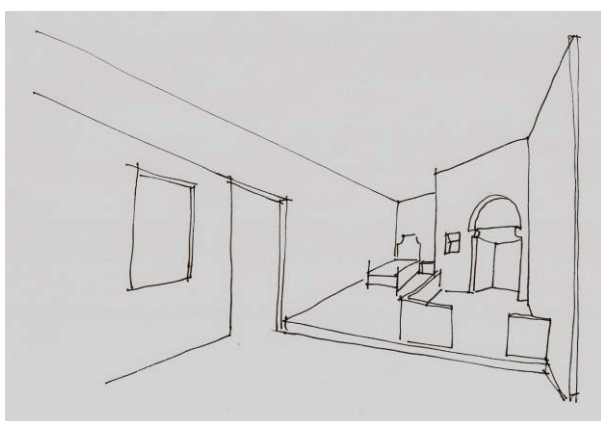
Seguidamente será recordada a visita régia de 1901, a primeira de um monarca português ao arquipélago em quinhentos anos, destacando-se o trono concebido para o efeito, que estará imbuído de um cunho cenográfico, evidenciado no seu posicionamento em linha com o vão pré-existente da fachada sul do antigo edifício conventual [154].

Será também abordada a Exposição das Actividades Económicas, então organizada na Alameda Duque de Bragança, que constituiu uma afirmação da pujança económica micaelense.

A instauração da 1ª República, e o apogeu do *Regionalismo* enquanto movimento mobilizador da unidade arquipelágica, que se apoiou na valorização e representação de diversos aspectos ligados à vida rural, compõem o quadro seguinte do percurso.

No âmbito deste quadro serão expostos painéis informativos e obras de cunho regionalista, dos pintores micaelenses Domingos Rebelo e Duarte Maia, recorrendo-se também, à mostra de uma vitrine de camponeses em trajas regionais.

O modelo da *casa micaelense*, concebido à escala natural, por Luís Bernardo Ataíde⁴²⁷, e que hoje se patenteia na Secção de Etnografia Regional do museu, será acompanhado por um painel explicativo da relevância de que se revestiu a procura de um estilo arquitectónico, para a afirmação da identidade regional [155].



[155] Aspecto do modelo da “Casa Micaelense”.

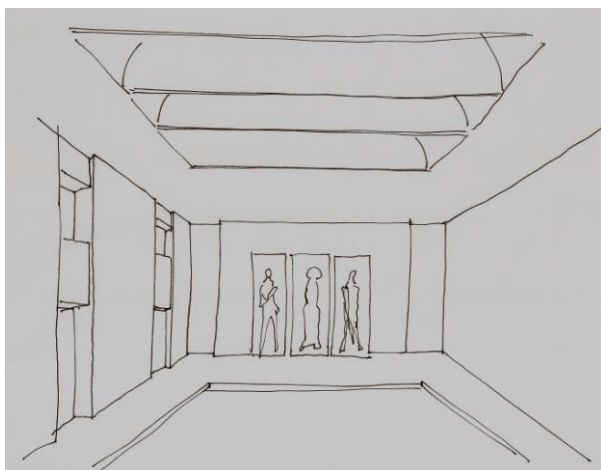
⁴²⁷ Ataíde procurou, na esteira daquilo que fora intentado pelo movimento da *Casa Portuguesa*, estabelecer um modelo para a *Casa Micaelense*. Este processo, que se inseriu na mais vasta estratégia de afirmação identitária regional, recorreu a um sub-modelo habitacional frequente na área da Ribeira Grande, que assim aspirava a uma maior disseminação geográfica. A este propósito confira-se “*Arquitectura Doméstica e construção de Identidade – O Modelo da Casa Micaelense*” trabalho elaborado pelo autor, no âmbito do ano curricular do presente Mestrado.

A transição para a última parcela da exposição abordará o tema da emigração, recorrendo ao quadro “Os Emigrantes” de Domingos Rebelo, a diagramas esclarecedores dos movimentos migratórios que caracterizaram o período de *irradiação* micalense, influenciando, pela importação de novos hábitos e objectos, o *modus vivendi* da população local.

Finalmente, a última sala de exposição do museu que integra a exposição temporária de longa duração, é dedicada à obra do escultor açoriano Canto da Maia, internacionalmente reconhecida, e susceptível de constituir um importante cartaz de divulgação da instituição.

Essa importante colecção é alojada numa das áreas do edifício que mais profundamente foi descaracterizada pela intervenção dos anos quarenta do século XX⁴²⁸. As suas características singulares no conjunto dos espaços expositivos do museu, grande dimensão e elevado pé-direito, propiciam a sua utilização para peças de maior envergadura. Paralelamente, permitem-nos estabelecer uma transição, para a sala de exposições temporárias, a construir de raiz, espaço onde se poderá aceder através da escada, projectada para o fim deste tema 5.

A reformulação deste espaço, nomeadamente ao nível das clarabóias, permitirá conferir uma iluminação natural adequada às peças, bem como implementar uma cenografia específica em que ocupam lugar de destaque as peças de grandes dimensões, premiadas na Exposição Internacional de Paris, de 1937 [156].



[156] Imagem da sala Canto da Maya.

⁴²⁸ Atente-se, a nível exemplificativo, na escada ainda hoje existente na antiga cozinha da doçaria, que evoca um percurso interrompido pelo pavimento da Sala Domingos Rebelo, constituída com recurso à destruição de todos os espaços que se localizavam nos pisos elevados da extrema sudeste do conjunto conventual.

Estas peças que materializaram o discurso estético do regime ditatorial⁴²⁹ foram colocadas⁴³⁰ em 1992 junto da entrada do Museu, tendo as suas cópias em bronze sido posicionadas na fachada sul do edifício, junto do pátio do Leão, configurando já então um conceito de exposição – ornamentação bem diverso daquele para o qual foram concebidas. A sua integração num conjunto de outras peças do mesmo artista caracterizadas por temáticas diversas, que agora preconizamos, permitirá reorientar a força que a sua dimensão enfatiza, da apologia do nacional-historicismo que enforma a sua concepção, para o clímax do percurso expositivo.

Contrariamos, intencionalmente, um dos aspectos que tem sido postulado no seio do Conselho Consultivo, a transferência das obras do escultor Canto da Maia para o Núcleo de Santa Bárbara. Esta posição firma-se na nossa perspectiva de que aquelas peças constituem um forte incentivo à visita ao museu, privilégio de que a sua sede não deverá abdicar.

Paralelamente, as dimensões do espaço que lhes é reservado, que consideramos as adequadas à sua correcta exposição, são impossíveis de criar em Santa Bárbara, face ao adiantado estado de implementação daquele projecto.

Finalmente, porque Canto da Maia integra a aventura açoriana da emigração, não tanto por esta, bisando uma saga velha de quatro séculos, se ter orientado predominantemente para o Novo Mundo, impulsionada por razões tão básicas como a sobrevivência, mas antes na afirmação da mundividência que caracteriza o cunho aventuroso da alma açoriana.

⁴²⁹ Discurso apoiado num historicismo de Estado que procurou robustecer a nacionalidade mitificando os seus Heróis, entendidos como ídolos ou totens. Cf. Portela, 1997: 42.

⁴³⁰ Referimo-nos às efígies de Afonso de Albuquerque e Fernão de Magalhães uma vez que a figura central, que representa o Infante D. Henrique, não se encontra no Museu Carlos Machado. Esta iniciativa com a qual o então director, António de Oliveira, procurou assinalar o centenário do nascimento de Canto da Maya, materializou-se a partir de uma proposta apresentada em 1990, ano da efeméride em apreço.

5.2. Intervenção arquitectónica.

A intervenção arquitectónica que propomos para o imóvel sede do Museu Carlos Machado privilegia a reconciliação entre a sua actual função museológica, repensada em termos contemporâneos, e o primitivo edifício conventual, cujo testemunho histórico pretendemos valorizar numa óptica de entendimento do espaço arquitectónico que o enforma.

Paralelamente, a intervenção supramencionada constitui-se como uma oportunidade para reafirmar a abertura à comunidade em geral, e à cidade em particular, estratégia já iniciada com a abertura do Núcleo de Arte Sacra da igreja do Colégio, e a futura instalação dos Serviços Educativos no recolhimento de Santa Bárbara. Procuramos dar resposta a essa vontade da instituição quer através da intervenção no espaço urbano, quer na diversificação da oferta das valências que o Museu Carlos Machado disponibiliza na sua sede.

Na concretização das intenções supracitadas apoiamo-nos no *Programa Preliminar*⁴³¹ que, na sequência do convite que nos foi endereçado pela instituição, elaboramos com o sentido de esclarecer os projectistas sobre aspectos que consideramos relevantes para a intervenção. Assim, estruturamos a nossa proposta segundo as três linhas orientadoras, que abaixo se elencam:

- 1ª - relação com a envolvente;
- 2ª - valorização do edifício histórico;
- 3ª - reorganização funcional.

Na relação a estabelecer com a envolvente preocupamo-nos em harmonizar os aspectos que decorrem da integração do imóvel no espaço urbano, como a acessibilidade e a escala das construções, com a oferta de novas valências susceptíveis de reforçar o contributo positivo da instituição na qualidade de vida da população.

⁴³¹ Que constitui o anexo II deste trabalho.

O cumprimento daquele último pressuposto, que se apoia de forma incontornável no aumento da área construída, parecia só por si capaz de pôr em causa uma das mais relevantes premissas da intervenção, a preservação da escala das massas edificadas.

Assim, a análise prévia das actuais características do espaço urbano em apreço impôs-se-nos como um dado inquestionável.

O edifício sede do Museu Carlos Machado está implantado num lote de terreno de forma rectangular, com cerca de 5.700 m², desenvolvendo a sua maior frente urbana no sentido nascente-poente, ao longo de uma extensão de pouco menos de noventa metros de frente.

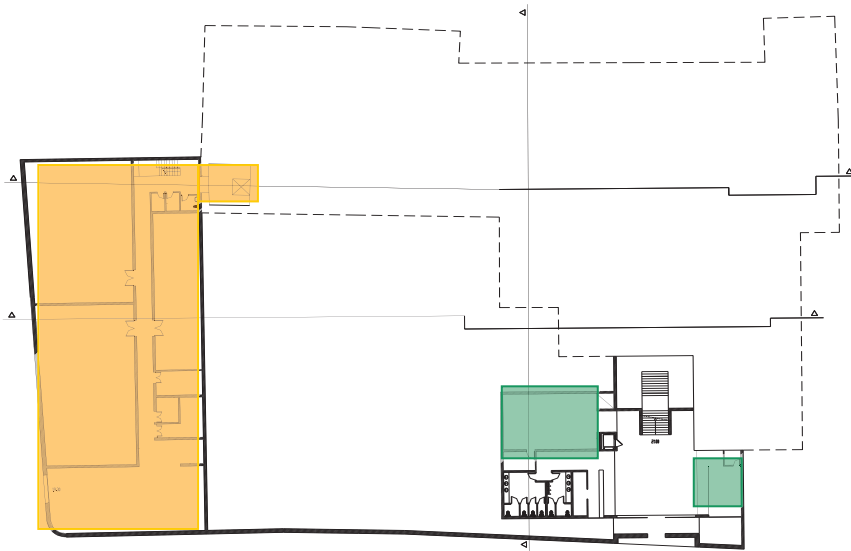
O terreno é confrontado a norte pela Rua Dr. Guilherme Poças Falcão, a nascente pela Rua João Moreira, a poente pelo Largo de Santo André, constituído, como já referimos, com recurso ao recuo da cerca conventual, e a sul pela Rua Dr. Carlos Machado, antiga Travessa de Santa Bárbara.

O suporte físico em causa apresenta uma pendente acentuada para sudoeste, que enfatiza o grau de domínio do imóvel sobre a envolvente construída.

Essa relação de dominância é assumida a norte, onde o declive é muito suave, pelos dois torreões-mirantes que, pela sua dimensão e forma, se constituem como referências urbanas, quer para quem se aproxima pelo Atlântico, quer do alto da Mãe de Deus, quer ainda dos eixos urbanos que marginam o conjunto a norte e a nascente. As frentes construídas ao longo desses dois quadrantes contêm o quarteirão ocupado pelo imóvel, contribuindo para a definição das vias corredor que caracterizam a cidade antiga.

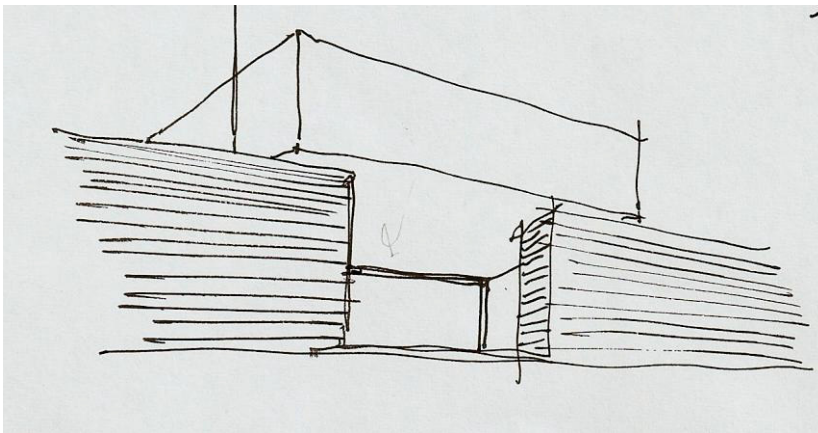
A sul e a oeste a intervenção do Estado Novo, recuo e rebaixamento da cerca, destruição do granel, e desenho formal do jardim, provocou uma descontinuidade no tecido urbano com a intenção de acentuar a monumentalidade do edifício.

Em sentido contrário ao daquela intervenção, a nossa proposta visa repor o sentido do quarteirão, elevando os muros de contenção da propriedade, de forma a reafirmar a frente construída face ao espaço público. Essa solução apoia-se no aproveitamento do desnível de cota existente entre os limites norte e sul do terreno, que nos permite alojar as novas áreas substanciais exigidas quer pela nova entrada do Museu, quer pelas suas reservas [157].



[157] Piso -1. Auditório e loja a verde, junto da Entrada. A laranja as Reservas.

A afirmação da relevância do espaço citadino, apoiada na recuperação da expressão urbana tradicional que a rua-corredor evoca, face à imagem “construída” do museu-palácio que ora se procura atenuar, é também coadjuvada pela nova entrada do museu que surge como uma abertura no muro [158], neutralizando o edifício e recusando a imagem institucional do museu elitista.

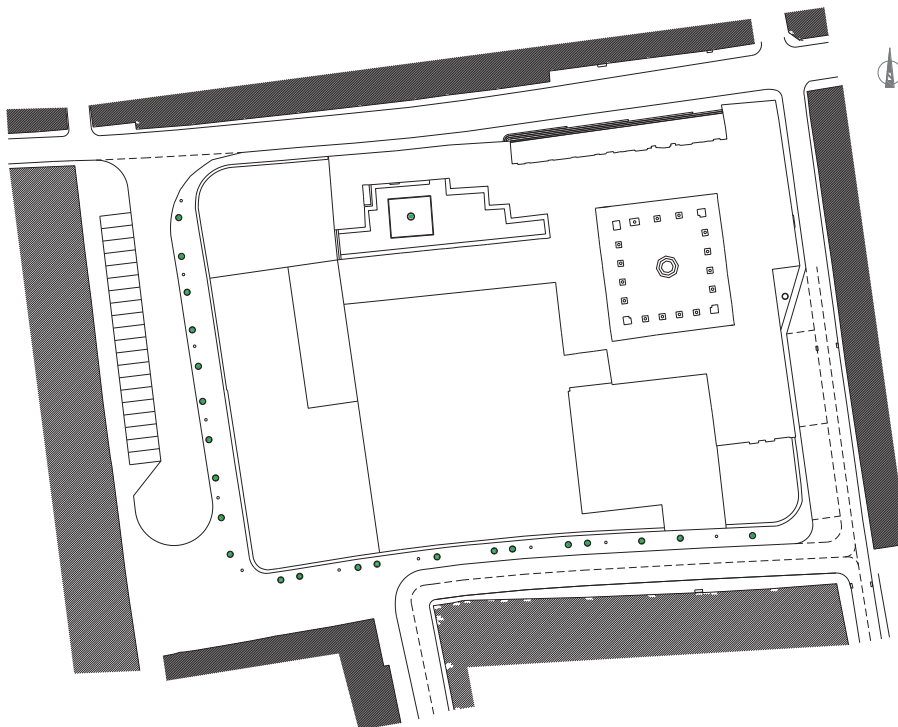


[158] Entrada no Museu Carlos Machado.

Paralelamente, e reforçando aquela ideia, intervimos no jardim de forma a recuperar o aspecto menos formal que este possuía antes da intervenção de que foi objecto aquando da adaptação do edifício à função museal. O desenho que propomos para este espaço, estruturado em patamares contidos por muros de suporte similares àquele que confronta com a via pública, permitirá estabelecer uma transição gradual para a cota mais elevada em que se implanta o edifício, minorando a sua monumentalidade.

Nas vias públicas que marginam o quarteirão do museu a nossa intervenção procura criar condições para uma circulação pedonal mais aprazível, quer entre o convento de Santo André e o recolhimento de Santa Bárbara, quer nos espaços envolventes dos dois núcleos da instituição. É essa intenção que justifica o alargamento dos passeios nos quadrantes nascente, sul e poente, bem como o encerramento ao tráfego automóvel do troço poente da Rua Dr. Carlos Machado, que assim facilitará o circuito de visita entre ambos os imóveis.

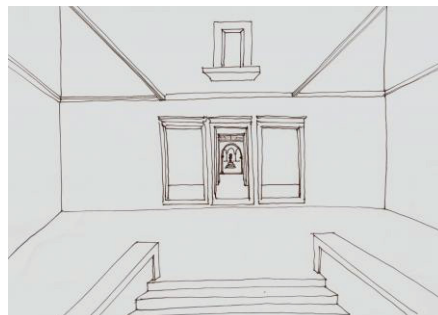
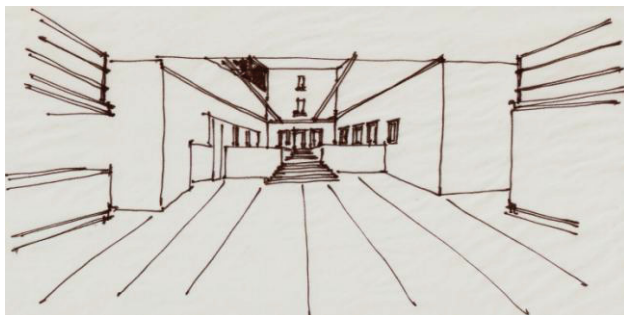
Também a nível da circulação e estacionamento automóvel se propõem modificações. A nascente, na proximidade da nova entrada para o museu, foram previstos dois lugares para estacionamento de autocarros, que poderão servir quer os veículos de transporte turístico, quer as mini carreiras urbanas. A poente preconiza-se o estacionamento de vinte automóveis ligeiros, bem como um acesso às entradas das cargas e descargas, a prevista no projecto de Santa Bárbara, e a ora contemplada nesta proposta, cuja localização próxima tem como fundamento minimizar o cruzamento com os percursos de visita, bem como facilitar o transporte de peças entre ambos os núcleos [159].



[159] Planta da envolvente projectada do Museu Carlos Machado.

Como referimos anteriormente a abertura do museu à cidade apoia-se na oferta de novas valências, auditório, loja, cafetaria, sala para actividades educativas e sala de exposições temporárias.

Todos aqueles espaços podem ser acedidos através do átrio, local que se assume como uma grande área de charneira entre a cidade e o museu. O átrio funciona assim como uma praça coberta, ao abrigo da qual é possível admirar a fachada sul do antigo convento, através da clarabóia que não só desmaterializa a construção resultante da ampliação face àquela pré-existente, mas também enfatiza a importância da escada implantada no seu extremo norte [160 -161]. Aquele espaço de acolhimento permite ainda aceder ao museu, ou apenas a cada um dos espaços supramencionados.



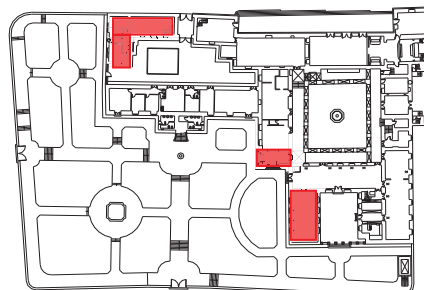
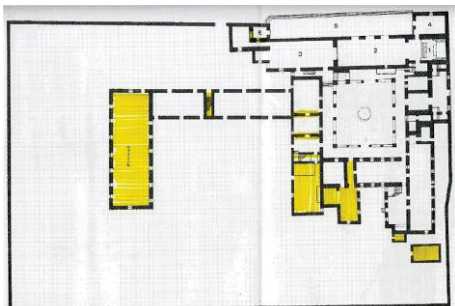
[160-161] Vistas do átrio. Na entrada e junto do acesso à área expositiva.

A disposição dos espaços que confluem para o átrio permite a sua utilização, mesmo quando as exposições estiverem encerradas, ampliando assim a oferta da instituição à cidade. A mesma lógica enforma o acesso ao jardim, e por extensão à cafetaria e esplanada a constituir no seu exterior, que podem ser acedidos directamente da via pública, assumindo-se como um instrumento importante na afirmação de um Museu integrado na comunidade.

A intervenção no conjunto construído pré-existente, que a intenção de integrar e valorizar o edifício histórico no discurso expositivo impunha, não podia ser concretizada sem se proceder ao seu prévio estudo. Foi com base nesse estudo que nos foi possível identificar as diversas fases construtivas de que o convento foi objecto ao longo da sua existência multissecular.

Como já referimos anteriormente foi o conjunto de empreitadas que tinham como objectivo a adaptação à função museal, que se revestiu de um cunho caricatural, procurando afirmar uma continuidade estilística que a estrutura conventual só terá patenteado nos primórdios da sua existência.

Aquelas intervenções, que se encontram razoavelmente documentadas, incidiram sobre os volumes a sul e a poente do claustro, descaracterizando-os parcialmente, ou mesmo demolindo áreas relativamente extensas [162].

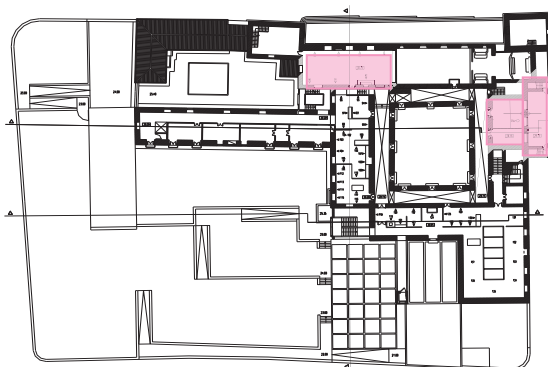


[162] Demolições efectuadas no piso térreo no decurso das empreitadas patrocinadas pelo Estado Novo.

[163] Ampliações no mesmo piso empreendidas no seguimento das demolições supramencionadas.

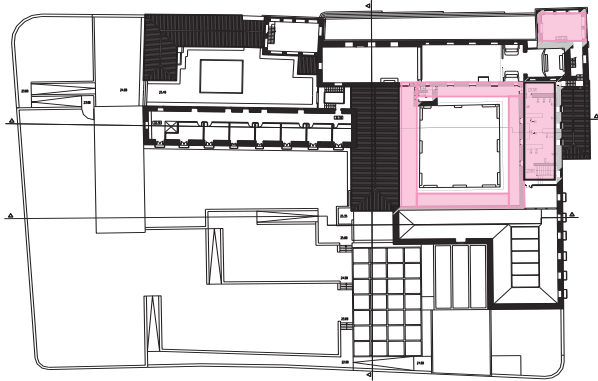
A referenciação das demolições, e das “reconstruções” subsequentes [163], permitiu-nos identificar os espaços que mantêm as características originais, e que lhes conferem uma qualidade museográfica intrínseca, justificando a sua inclusão no *circuito conventual* que integra o percurso expositivo.

Assim, aquele circuito iniciar-se-á no claustro, integrando sequencialmente a portaria, parlatórios exteriores e interiores, sacristia, igreja, adro, e coro baixo, espaços que à excepção dos parlatórios – cuja visita implica a ascensão ao piso 1 pela respectiva escada –, se localizam no piso 0 [164], e ainda a escada original do convento, a sala de exposições do piso 2, o torreão nascente no piso 3, o eirado, e a torre sineira, novamente no piso 2, e o coro alto de regresso ao piso 1, [165-166].



[164-165] Pisos 0 e 1. Circuito conventual.

O carácter distintivo daqueles espaços, que os configura como testemunhos históricos coevos dos séculos XVII e XVIII⁴³² promove a sua integração natural num discurso expositivo norteado por uma lógica diacrónica.



[166] Piso 2. Circuito conventual.

A intenção de iniciar aquele *percurso* na galeria inferior do claustro, e de o terminar na sua galeria superior, radica no reconhecimento da centralidade e da sua qualidade integradora face às arquitecturas que o rodeiam, aspectos que tipificam a arquitectura conventual, e que pretendemos valorizar na nossa proposta.

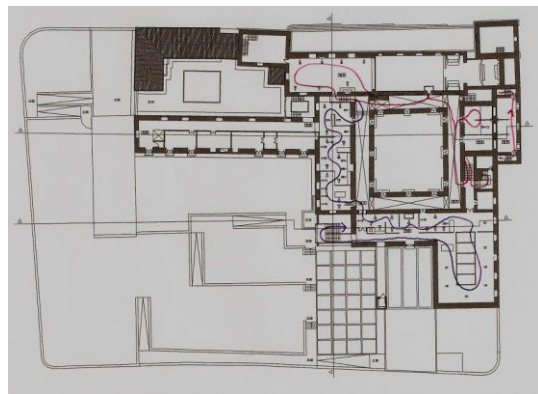
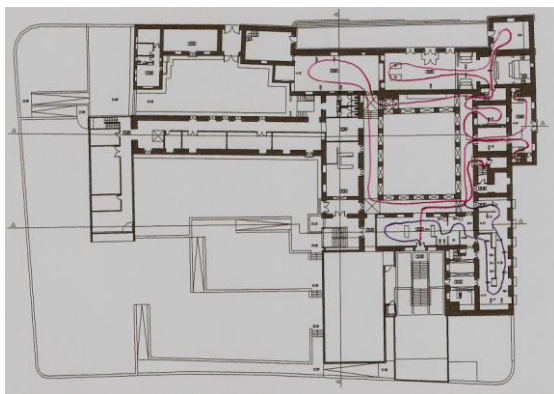
Efectivamente, a intervenção arquitectónica tem como uma das suas principais linhas orientadoras a acentuação da centralidade do claustro que as últimas intervenções minoraram. É essa intenção que justifica a disposição sequencial das salas de exposição⁴³³, de forma a definir o percurso em redor do claustro como elemento relevante na organização espacial. E é também essa premissa que informa a axialidade estabelecida entre a nova entrada do museu e o tanque existente no espaço claustal, que assinala aquela centralidade.

A combinação daquelas duas qualidades, centralidade e axialidade, permitirá relacionar interior e exterior, a primeira enquanto característica genética de um organismo encerrado e centralizado por um espaço de socialização restrita, agora projectado pela segunda na dinâmica cultural da cidade e na envolvente, onde o edifício original reassume um papel simbólico.

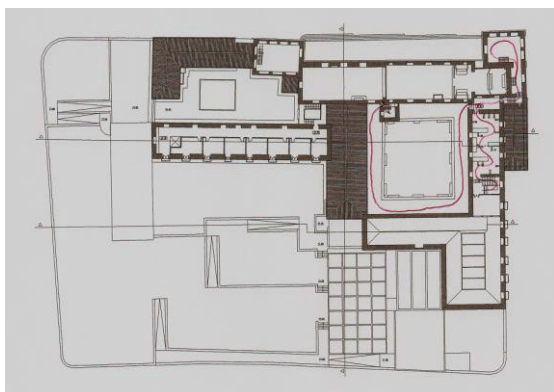
⁴³² Como já referimos, a última intervenção na igreja é já do século XIX mas todos os restantes espaços foram concebidos ou modificados naquelas duas centúrias.

⁴³³ Mesmo daquelas que não integrando o circuito conventual o antecedem, ou lhe são posteriores, referenciando-se aos respectivos períodos temporais.

Este núcleo central do edifício, que reassume o carácter contemplativo do período conventual, permite-nos estruturar o espaço expositivo em três circuitos alternativos, um circuito completo de disposição cronológica que integra o circuito conventual, um circuito estritamente conventual com acesso directo ao claustro, [167-168-169] e a visita à sala de exposições temporárias. Esta diversificação da oferta ao público visa permitir visitas mais curtas e específicas, de forma a evitar o cansaço do visitante. Outro recurso a que também recorreremos com essa intenção foi o estabelecimento, dentro das salas de exposição, de percursos pequenos, que não permitem ver o fim do compartimento, de forma a criar o efeito de surpresa.



[167-168] Pisos 0 e 1. Circuitos de visita. Circuito completo (Azul-vermelho). Circuito conventual (vermelho).



[169] Piso 2. Circuito conventual (vermelho).

Nos espaços que foram objecto das empreitadas de *integração estilística* optamos por duas estratégias que resultam do grau de descaracterização que aquelas intervenções impuseram, bem como do programa a albergar no novo

projecto. Essas estratégias consubstanciam-se na acentuação do carácter museográfico da arquitectura desvirtuada, e na demolição integral dos espaços que não são passíveis de reaproveitamento programático.

Assim, nas alas que marginam o claustro nos quadrantes sul e oeste, onde se mantiveram, grosso modo, as fachadas pré-existentes, tendo-se aquelas intervenções centrado na demolição de paredes interiores, encerramento de vãos ou mesmo na deslocalização de alguns, optamos por recorrer à acentuação do carácter cenográfico do espaço arquitectónico. É esta intenção que justifica a utilização de tectos falsos aplicados em descontinuidade nos espaços expositivos, o recurso a elementos parietais que nunca entram em contacto com os tectos dos compartimentos e que são interrompidos pelos vãos encerrados, cuja real dimensão é reassumida, e que assim reemergem como nichos cegos e vazios⁴³⁴.

É também aquela intenção de acentuar as alterações introduzidas, que, a par da luz mais uniforme com que se dotará a exposição, justifica a constituição da clarabóia na sala que recebe as peças do escultor Canto da Maya. Este é aliás o único espaço que manterá o duplo pé-direito criado na sequência das intervenções supramencionadas, característica que evidenciará, com os seus vãos reabertos, a pré-existência dos dois pisos destruídos.

A mesma lógica justifica a colocação, naquela sala, de um pavimento em vidro sobre a escada que ligava este piso à cozinha da doçaria, onde se pretende instalar a sala para actividades educativas, que assim conferirá visibilidade à circulação desaparecida [170].



[170] Escada existente no actual Bar.

⁴³⁴ Exceptuam-se os dois vãos que manterão o contacto com o exterior. Aquele existente na fachada nascente, que se encontra em linha com a cruz processional. E o vão da fachada sul, existente no fim do percurso expositivo de carácter temporário de longa duração, em frente do qual foi posicionado o trono.

O *pátio do leão*, bem como o volume que remata o extremo sudoeste do claustro, e que hoje alberga as salas da Pesca e marquês da Praia, são integralmente demolidos. Nessa área propomos, respectivamente, a parcela do átrio sobre a qual é constituída a clarabóia, e a sala de exposições temporárias. Este último espaço exigia, pelas suas características de grande área e elevado pé-direito, uma volumetria que era incompatível com a adaptação do volume construído nos anos quarenta.

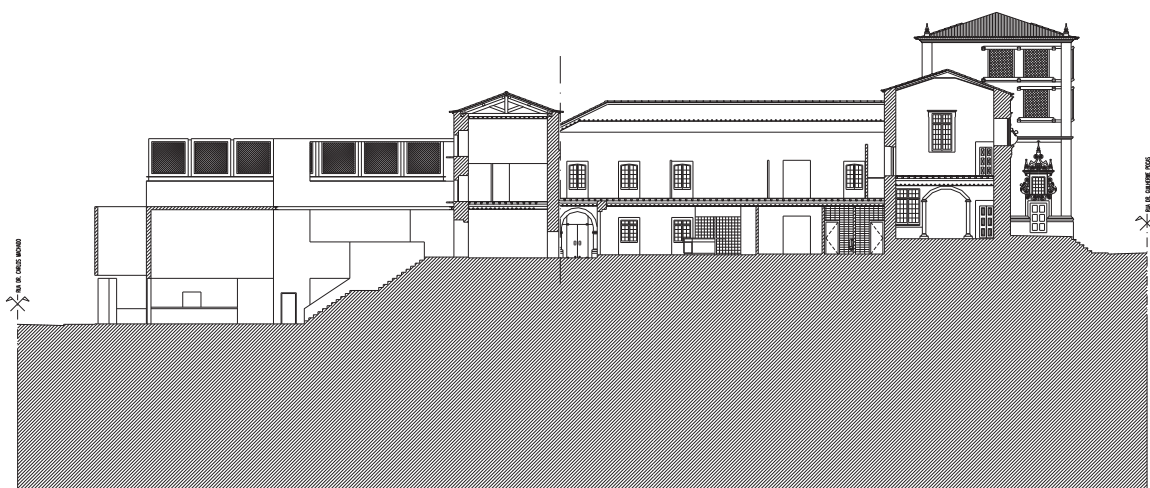
Conferimos à questão da volumetria das edificações resultantes da ampliação uma importância assinalável, que decorre do nosso entendimento valorativo da escala das construções pré-existentes, e que condiciona as suas cêrceas à referenciação daqueles. Esse entendimento que privilegia a contextualização da ampliação não limita a concepção do novo edifício, antes procurando afirmar uma solução integrativa que se expressa numa linguagem arquitectónica contemporânea.

Assim, localizámos as novas áreas construídas nas cotas mais baixas, tirando-se partido das diferenças altimétricas existentes nas extremas sudoeste e sudeste do terreno, face àquelas a nordeste, onde se ergue o antigo edifício conventual [171].



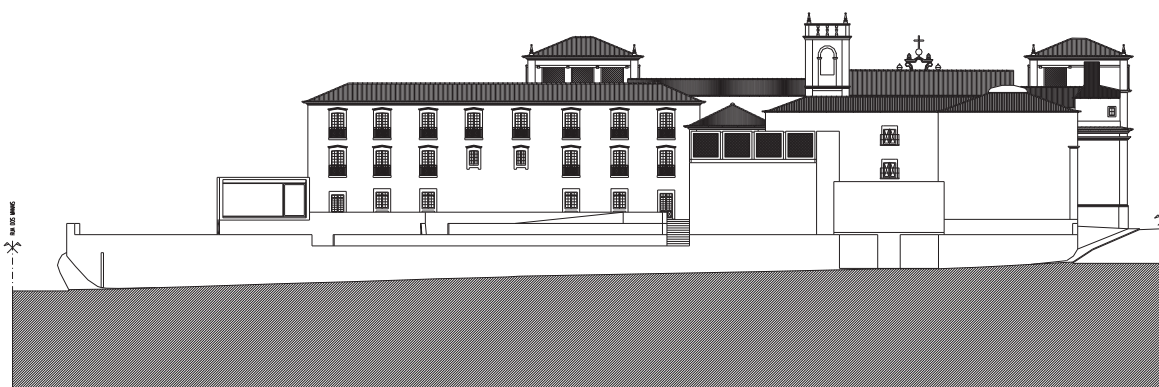
[171] Alçado poente do conjunto.

A sudeste implantámos o átrio de entrada, que, como já referimos, se organizará em dois níveis: um primeiro de acesso pela rua, com cobertura opaca; e ao fundo, um segundo, elevado e de cobertura transparente, ao qual se acede através da escadaria que permite o acesso às exposições [172].



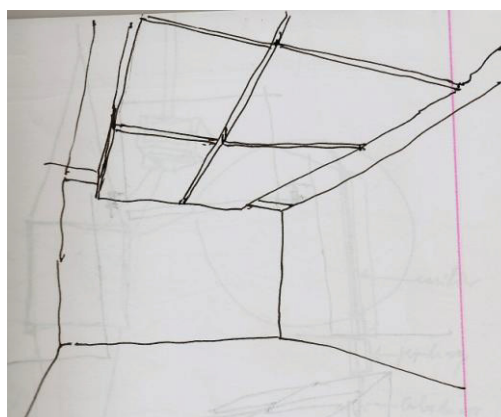
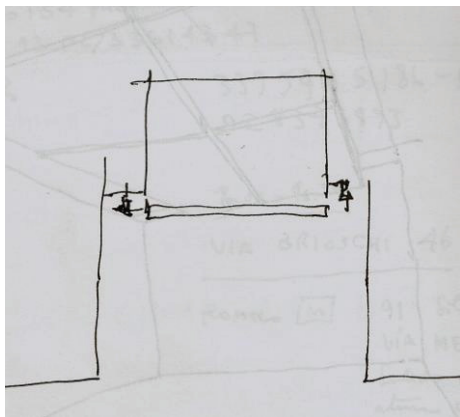
[172] Corte longitudinal no novo átrio do Museu Carlos Machado.

O novo volume da sala de exposições temporárias, que disporá de uma cobertura metálica, à qual foi incorporado um sistema de iluminação inspirado nas janelas de rótula dos torreões, vem recuperar a irregularidade que caracterizava o alçado sul do convento, que a intervenção do século passado destruiu, procurando impor uma simetria e uma regularidade que o conjunto nunca apresentou [173].



[173] Alçado sul do conjunto.

A assinalável qualidade lumínica que aqueles elementos justapostos às janelas conferem ao espaço interior dos torreões-mirantes, fundamentou a nossa reinterpretação da rótula para esta sala em que a dependência da luz natural, de entrada zenital, é absoluta [174 - 175].



[174 – 175] Aspectos da cobertura da sala de exposições temporárias.

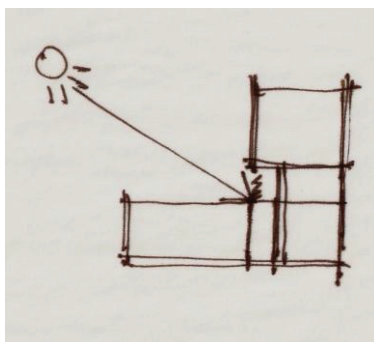
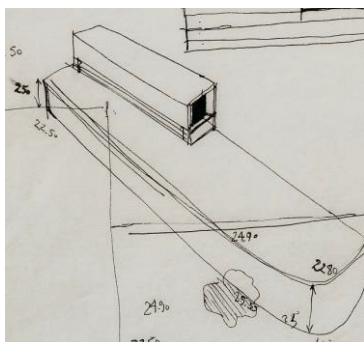
Na parcela sudoeste instalam-se as grandes áreas das reservas, bem como alguns espaços técnicos, abrigados num volume que apresenta a parte mais expressiva da sua massa abaixo da cota 23, correspondente ao principal patamar do jardim, o que o torna praticamente imperceptível para quem se aproxima do Museu. Os diferentes pés-direitos que o programa impunha às reservas, mais elevados no caso das destinadas à Arte, determinam a assimetria transversal deste volume, permitindo a iluminação natural do corredor através da grande fresta horizontal que percorre o seu alçado poente [176].

A parte daquele edifício que se desenvolve acima da cota supramencionada é ínfima e ocupa uma área sensivelmente idêntica à do granel demolido aquando da adaptação do convento a museu [177].

As novas escadas constituídas no fim do percurso expositivo, e junto do *pátio do feto*⁴³⁵, que estabelecem a transição entre obra novo e o edifício histórico, implantam-se de forma a estabelecer uma descontinuidade matérica com os volumes mais “construídos” que é reforçada pela utilização das grelhas sombreadoras⁴³⁶ em lamelados de madeira que propõem a sua efemeridade [178].

⁴³⁵ Designação atribuída pela instituição ao recinto existente no limite noroeste do conjunto, ao qual se acede através do portão do carro, e onde existe um exemplar de um feto arbóreo.

⁴³⁶ É a orientação poente da sua fenestração que aconselha o recurso a elementos sombreadores, capazes de evitar o sobreaquecimento.



[176 - 177] Volume sobre as reservas – Vista e corte. [178] Volume exterior da escada junto da cafetaria.

A integração dos novos volumes no conjunto pré-existente é reforçada pelo reordenamento dos espaços exteriores, que abandonam o desenho formal introduzido em meados do século passado, e recuperam a estrutura mais irregular e contida em terraços que caracterizava o ambiente conventual, criando novos alinhamentos e relações espaciais entre os diversos períodos arquitectónicos.

No que concerne à *reorganização funcional* do Museu Carlos Machado estruturamos as áreas da instituição em dois grandes grupos, áreas públicas e áreas privadas, que projectamos em resposta às condicionantes explanadas no *Programa Preliminar* que constitui o Anexo II.

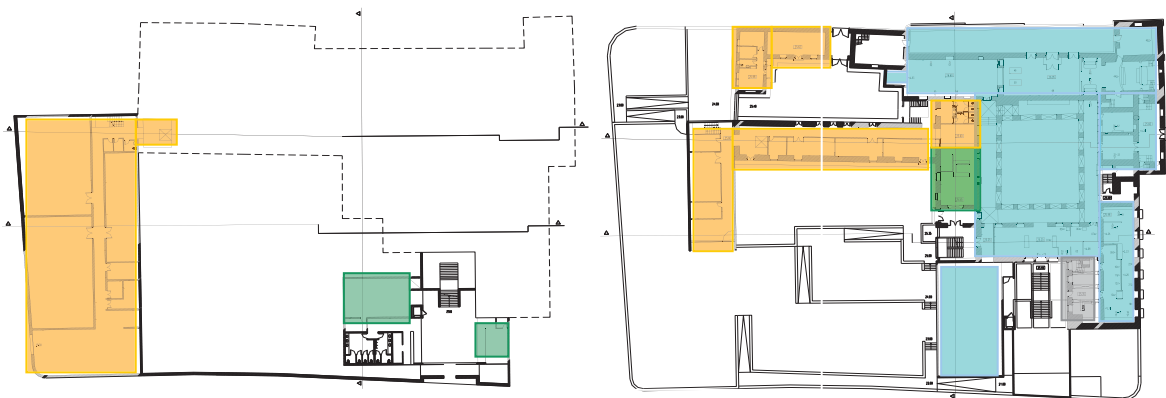
Assim, organizamos as áreas públicas, segundo as funções que albergam, em quatro subgrupos:

- o átrio, e os seus espaços subsidiários, recepção, informação e bilheteira, bem como o vestíbulo / bengaleiro e ainda as instalações sanitárias. A hierarquização das circulações dentro deste espaço privilegia, pelo posicionamento da escada, o acesso às áreas expositivas. É também no átrio que se localiza o ascensor que, conjugado com as rampas criadas no jardim, contribui para eliminar as barreiras arquitectónicas;
- a loja, a cafetaria e o auditório, espaços que integram a estratégia de oferta de novas valências à comunidade, permitindo o seu usufruto por parte de público não interessado em aceder às exposições;
- a sala para actividades educativas, espaço que também integra a estratégia supramencionada e que, simultaneamente, estabelece uma relação privilegiada com os espaços expositivos, constituindo o ponto culminante das visitas

escolares. A sua localização junto do átrio permitirá o aluguer para festas infantis, ou a exposição de trabalhos realizados pelas crianças;

- as Salas de Exposição e os restantes espaços expositivos que integram o circuito conventual, cujo acesso será controlado a partir da bilheteira. Todos estes espaços se localizam em redor do claustro, dispostos de forma sequencial, estruturando um percurso que termina na sala de exposições temporárias, cujas características, área e elevado pé-direito e localização, decorrem da sua vocação para receber diversas actividades [179-180].

As circulações nas áreas públicas são totalmente independentes daquelas que servem os espaços reservados ao pessoal, estabelecendo uma diferenciação garantida quer nos percursos horizontais, quer nos verticais.

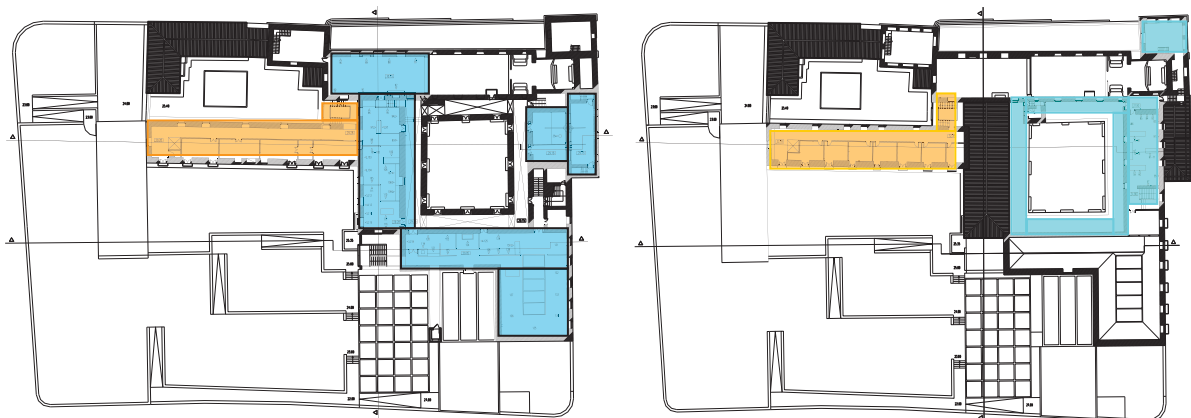


[179-180] Pisos -1 e 0. Plantas indicativas da localização das áreas públicas (azul - áreas expositivas, cinza – actividades educativas, verde – auditório e loja, no piso -1 e cafetaria, no piso 0) e reservadas ao pessoal, a laranja.

Por sua vez as áreas reservadas ao pessoal do Museu Carlos Machado são de acesso vedado ao público em geral⁴³⁷. Esta condição determinou a sua localização excêntrica⁴³⁸ [181-182] ao núcleo expositivo que se estruturou em redor do claustro, e à constituição de uma entrada de serviço com capacidade para cargas e descargas, que permite o acesso aos espaços técnicos e às reservas. O acesso a estas áreas pode também concretizar-se pelo *portão do carro* situado a norte.

⁴³⁷ Deve contudo admitir-se a possibilidade excepcional de visitas especialmente autorizadas para o efeito, realizadas por investigadores, técnicos, jornalistas, convidados, etc., que, em todo o caso, não deverão ser isentados de controlo de segurança.

⁴³⁸ Todas estas áreas foram instaladas a poente do claustro, quer no antigo dormitório do século XVIII, quer na área ampliada para o efeito.



[181-182] Pisos 1 e 2. Plantas indicativas da localização das áreas públicas (azul - áreas expositivas) e reservadas ao pessoal, a laranja.

Aquelas áreas estruturam-se em quatro subgrupos, que exprimem relações de proximidade funcional e comunicam através de um percurso contínuo constituído por corredores e monta-cargas, que permite a circulação entre a entrada de serviço e o compartimento que estabelece a interface com as áreas expositivas.

- direcção e área administrativa, composta por gabinetes, sala de reuniões, secretaria, arquivos e instalações sanitárias, que constituem um conjunto de espaços que localizámos entre as áreas expositivas e as técnicas, nos pisos dois e três do antigo dormitório do século XVIII, volume que se desenvolve para poente do claustro;

- alojamento de conservadores e investigadores convidados, programa instalado no volume que abrigava a antiga secretaria, o que permitirá a utilização destes espaços fora das horas de expediente, uma vez que dispõe de acesso próprio ao exterior através do *portão do carro*;

- áreas técnicas, constituídas pela garagem - cargas e descargas, recepção de peças, expurgo, inventário, espaços que localizámos no piso zero a montante das reservas, e os estúdios áudio e fotográfico, e arquivo, alojados no piso um, sobre as reservas, bem como ainda a digitalização e as restantes oficinas, que se encontram no piso um do antigo dormitório do século XVIII, junto do compartimento que estabelece a ligação com as áreas expositivas;

- reservas, grandes espaços implantados de forma a serem facilmente acessíveis do exterior, e a viabilizar o transporte das peças para as exposições,

aspecto que impõe a sua articulação com o monta-cargas. A aparente generosidade das suas áreas justifica-se pelos actuais critérios expositivos que apenas mostram ao público cerca de 5% das peças do museu⁴³⁹. A diferenciação que estes espaços patenteiam, nomeadamente a nível do pé-direito, radica na diversidade de objectos a albergar.

Assim, julgamos que a intervenção arquitectónica que propomos, enquanto resposta às questões consagradas no *Programa Preliminar* em anexo, sejam as de carácter técnico e funcional, sejam as que se prendem com o entendimento e valorização do edifício histórico, poderá contribuir para o presente momento reflexivo que o Museu Carlos Machado vive.

⁴³⁹ Hernández, 2001: 189.

5. CONCLUSÕES.

Como se procurou demonstrar ao longo deste trabalho o Museu Carlos Machado é, desde a sua génese, um projecto pedagógico e científico de projecção social. Sonhado em 1848 e concretizado em 1876, o seu percurso enquanto instituição espelha não só as transformações políticas e sociais que marcaram o nosso país durante os últimos cento e trinta anos, mas também os desafios que a instituição museal enfrentou ao longo desse período.

Nascido em época que regista a primeira grande expansão internacional dos museus – fenómeno que radica no reconhecimento do seu papel didáctico, e na hiper-valorização da História, cuja memória aqueles preservam de forma inigualável – o projecto do Museu Carlos Machado procura afirmar a identidade regional, apoiando-se em representações da singularidade insular.

Numa primeira fase restrito a uma componente científica, herdeira natural das grandes expedições do século XVIII, o museu alarga os seus horizontes com a constituição da secção de Arte em 1913. Esta iniciativa integra uma estratégia que visa alicerçar um projecto de desenvolvimento da realidade regional que se pretende capaz de sublimar os inconvenientes da insularidade. Nesse sentido, ele manifesta uma óptica mais alargada que o quadro nacional regido pela lei de 1911, que se apoia no regionalismo como mero instrumento de afirmação patriótica.

É a partir daquela data que o crescimento e a diversificação das suas colecções o confrontam com um problema que se tornará recorrente na sua existência, a falta de espaço. Alojado precariamente em dois edifícios, as suas preocupações orientam-se para soluções espaciais que permitam abrigar as colecções – à semelhança dos seus congéneres continentais – e à margem das reflexões que a nível internacional se reflectiam na concepção arquitectónica dos museus.

A primeira indicação daquelas reflexões manifesta-se, timidamente, em 1921, aquando da formalização da proposta de Luís Bernardo Ataíde para a ampliação do pavilhão central da Alameda Duque de Bragança, em que é sugerida a construção de uma galeria provida de iluminação zenital, para albergar a secção de Arte. Contudo é a partir de 1934, com a instalação do Museu Carlos Machado no antigo convento de Santo André, que se afirmam de

forma mais evidente alguns aspectos referenciados à conceptualização do tema museu.

A própria escolha de um imóvel imbuído de valor simbólico, reflectindo embora um contexto que, face à escassez de recursos económicos e à disponibilidade de edifícios históricos proporcionada pela expropriação de 1832-34, privilegiava a reutilização de construções pré-existentes em detrimento da procura de soluções novas, reflecte, também, a referenciação à imagem do museu-palácio.

A organização espacial em torno do claustro, que caracteriza a arquitectura conventual, permite o desenvolvimento do percurso expositivo ao longo das galerias, numa reinterpretação da proposta arquetípica do tema museu, formulada por Durand, em que o claustro assume o papel que naquela solução era ocupado pelo pátio.

Paralelamente, a organização que é implementada, Etnografia no piso térreo, e Arte no piso superior, inspira-se na distribuição proposta por Sturm para o *museu ideal*. Contudo, essa organização permite também uma leitura complementar que decorre do facto do claustro constituir o centro do imóvel, local por onde se acede a todas as outras exposições, conferindo às peças que aí se expõem um estatuto referencial.

Efectivamente, é no claustro que se expõe uma selecção de peças da colecção lapidar que estabelecem com o espaço expositivo uma unidade matéria assinalável, contribuindo para a glorificação da pedra como um valor regional e consagrando o imóvel como um testemunho de um passado histórico e imbuído de simbolismo.

É aliás o valor atribuído a uma história que se reconhece própria, distinta e original, que justifica a selecção feita às peças que integram a parcela do acervo que se expõe no claustro. Peças que, embora integrando subcategorias diferentes, fazem a apologia de um período histórico que associa a génese da açorianidade, com a história da aristocracia local, antecipando no percurso do visitante a Etnografia, e a ruralidade, onde se reflectem as convicções regionalistas dos mentores do projecto.

Contudo, essa concessão ao cunho regionalista que o projecto evidenciara desde a sua génese, só minimamente atenua a principal consequência que a instalação do Museu Carlos Machado no edifício do antigo

convento de Santo André impôs àquele projecto, a restrição ao seu carácter enciclopédico destinado a cultivar um povo isolado que queria progredir.

A relação de causa e efeito que estabelecemos entre a instalação no convento, e a perspectiva conservadora de construção de identidade que o projecto assume a partir de então, radica no facto daquela mudança integrar um processo de progressiva transferência da tutela da instituição para a Junta Geral do Distrito Autónomo de Ponta Delgada.

É pois tutelado por um organismo cujos estatutos, restringem os museus sob a sua alçada à exposição de peças de Arte regional e História Natural, e num contexto de valorização nacional de uma perspectiva folclorizada da Etnografia, entendida como área fulcral para a definição do portuguesismo, que o Museu Carlos Machado, associando-se às Comemorações Centenárias, inaugura a sua secção de Etnografia.

Inauguração que foi antecedida das imprescindíveis obras de adaptação, patrocinadas pelo Estado Novo, e regidas por um entendimento, já então anacrónico, de intervenção nos monumentos segundo a óptica do *restauro estilístico*, orientada para uma estratégia de recuperação de um hipotético estilo nacional, que informa as ampliações efectuadas.

Aquela ideia é conjugada com a utilização do monumento como cenário glorificador do regime, recurso potenciado pela intervenção na sua envolvente com o sentido de lhe acentuar a monumentalidade e criar um espectáculo para consumo estético e turístico.

Só na década de sessenta, aquele modelo de museu referenciado ao conceito do museu-palácio, ensaiará algumas alterações sugeridas pelo *Regulamento Geral dos Museus de Arte, História e Arqueologia*, de 1965, promovendo, nomeadamente, a alteração da museografia de inspiração oitocentista.

A instauração do regime democrático marcará definitivamente o rompimento com o passado, introduzindo as alterações que a legislação de 1965 já sugeria em parte, e que só parcelarmente haviam sido ensaiadas, permitindo igualmente a reafirmação do carácter enciclopédico que o projecto intentara anteriormente, no qual radica o seu carácter de excepcionalidade no contexto museológico açoriano.

É portanto a partir de 1974 que o Museu Carlos Machado faz eco das modificações que, desde a década anterior, se reflectiam internacionalmente na instituição museal. Actualiza a museografia, intensifica e diversifica o âmbito das exposições temporárias, reassume o cunho contemporâneo da colecção de Arte, valoriza a relação com a comunidade promovendo palestras e concertos e criando novas valências, reestrutura o seu organograma funcional, e expande-se constituindo um novo pólo museológico.

Contudo, o impacto das alterações introduzidas a partir desse período foi sempre condicionado pela falta de condições físicas adequadas no edifício que alberga a sede do Museu Carlos Machado, lacuna que tem impedido a refundação do projecto museológico da instituição actualmente estruturada em dois pólos, e futuramente em três.

Efectivamente, no antigo convento de Santo André a descontinuidade física entre as áreas técnicas e expositivas dificulta um trabalho eficaz, o sistema de iluminação está ultrapassado, as barreiras arquitectónicas impedem o acesso de deficientes motores, a ausência de reservas capazes impossibilita a reformulação do discurso expositivo organizado de forma sectorial, e apoiado nos conceitos ultrapassados de *objecto* e *colecção*.

É nesse contexto que a recente decisão do Governo Regional dos Açores de patrocinar uma intervenção arquitectónica na sua sede constitui uma oportunidade ímpar para uma instituição que se debateu sempre com falta de espaço. De facto, nunca como hoje se reuniram tantas condições favoráveis à satisfação dessa aspiração antiga: o panorama legislativo nacional regido pela Lei-Quadro dos Museus Portugueses, Lei nº 47/2004 de 19 de Agosto, reconhece aos museus um papel crucial no desenvolvimento social, reflectindo um entendimento actualizado das questões museológicas, há vontade política, e disponibilidade financeira.

É também antevendo esse cenário que, enquanto colaboradores do Museu Carlos Machado, elaboramos este trabalho com o qual nos propomos contribuir para o momento reflexivo que aquele vive. Os estudos que empreendemos, quer daquela instituição, quer do edifício que alberga a sua sede, justificam a nossa opção por um museu de História da ilha, apoiado num discurso expositivo organizado segundo uma lógica diacrónica, que só a reorganização e ampliação das suas infra-estruturas permitirá implementar.

A lógica supramencionada, que se apoia num percurso linear ao longo de galerias, recupera uma organização espacial clássica da instituição museal, estruturada em redor do claustro que ressurgiu, simultaneamente, como o centro do sistema topológico e o espaço integrador das diversas arquitecturas em presença.

Aquela estruturação em torno de um espaço enclausurado não inviabiliza o entendimento de um museu aberto e integrado na cidade, que as novas valências do auditório, da loja, da cafetaria-esplanada-jardim, e da sala de exposições temporárias afirmam, entendidas embora enquanto complemento à mostra central do Museu.

Tal sentido integrador é reforçado pela proposta arquitectónica que procura o equilíbrio entre o edifício histórico – cuja veracidade se intenta recuperar e valorizar enquanto documento coevo do período que revela na exposição – e as áreas ampliadas que, na sobriedade da sua contemporaneidade, na volumetria adaptada à topografia do local, e na reinterpretção de elementos da arquitectura conventual, promovem a continuidade entre passado e presente.

Assim, julgamos ter demonstrado ao longo deste trabalho a relevância de que se revestiu a relação entre a programação museológica e o espaço arquitectónico, que abrigou e condicionou o Museu Carlos Machado ao longo da sua existência, contribuindo para o seu projecto num momento em que a reafirmação social da instituição museal, nascida privada e aristocrática, é chamada a desempenhar um papel central na elevação cultural das sociedades democráticas.

FONTES E BIBLIOGRAFIA.

1. FONTES MANUSCRITAS, GRÁFICAS E DACTILOGRAFADAS

1.1. Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas

- Ponta Delgada – convento de Santo André. Adaptação a museu. Plantas. 1931. Esc. 1/100. 4 fl.

1.2. Arquivo da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

- Ponta Delgada – convento de Santo André. Adaptação a museu. Diversa correspondência. Século XX.

1.3. Arquivo da Junta Geral do Distrito Autónomo de Ponta Delgada

- *Livros das Actas das Sessões da Junta Geral do Distrito Autónomo de Ponta Delgada. 1939-1940. BPAPD.*
- Ponta Delgada – convento de Santo André. Diversa correspondência. Séculos XIX e XX.
- Ponta Delgada – convento de Santo André. Reparação da parte habitável do Convento de Santo André d'esta cidade. Relatório e Planta. 1896. Esc. 1/500. 1fl.
- Ponta Delgada – museu Carlos Machado. Reconstrução dum pavilhão no antigo Convento de Santo André. Relatório. Plantas, Cortes e Alçado. 1935. Esc. 1/50 e 1/100. 1fl.
- Ponta Delgada – Museu Carlos Machado. Arranjo dos passeios envolventes. Pormenor. 1939. Esc. 1/10. 1fl.
- Ponta Delgada – Museu Carlos Machado. Projecto da restauração dos coros, torreões e outras dependências do convento de Santo André, de Ponta Delgada. Relatório. Plantas. Alçado. 1945. Esc. 1/100. 7fl.
- Ponta Delgada – Museu Carlos Machado. Projecto das alterações a efectuar no Museu Carlos Machado para instalação da Sala de Conferências. Alçados. 1958. Esc. 1/100. 1fl. (Assinatura de João Correia Rebelo).
- Ponta Delgada – Observatório Meteorológico Afonso de Chaves. Plantas e Alçado. Sem data. Esc. 1/100. 1fl.

1.4. Arquivo Municipal de Ponta Delgada

- Ponta Delgada – Museu Carlos Machado. Arranjo dos passeios envolventes. Planta.1939. Esc. 1/500. 1fl.

1.5. Arquivo do Museu Carlos Machado

- Ponta Delgada – Museu Carlos Machado. Diversa correspondência. Século XX.
- Ponta Delgada – Museu Carlos Machado. Levantamento arquitectónico. Plantas, Cortes e Alçados.2006. Esc. 1/100. 12fls.

Catálogo da Secção de Arte do Museu Municipal Carlos Machado. Ponta Delgada. Museu Carlos Machado.

2. FONTES IMPRESSAS

2.1. Legislação

1932 – Decreto nº 20985 de 7 de Março de 1932 [*Diário do Governo*, I Série, nº 56 de 7 de Março de 1932: 431-436].

Síntese: Extinção dos Conselhos de Arte e Arqueologia, concentrando poderes no Conselho Superior de Belas Artes, cuja constituição e funções regulamenta. Classificação dos Museus em nacionais, regionais e municipais.

1939 – Decreto nº 30214 de 22 de Dezembro de 1939 [*Diário do Governo*, Série, nº I de 22 de Dezembro de 1939: 1615 - 1640].

Síntese: Regulamenta os Estatutos dos Distritos Autónomos, consignando às Juntas Gerais a obrigação de manutenção dos museus regionais.

1953 – Decreto nº 39175 de 17 de Abril de 1953 [*Diário do Governo*, I Série, nº 77 de 17 de Abril de 1953: 572-574].

Síntese: Classifica como monumentos nacionais diversos imóveis, entre os quais o convento de Santo André (igreja e museu).

2.2. Jornais

- Arruda, Félix. 1980. “As carências do Museu Carlos Machado vistas pelo seu director”, *Correio dos Açores*. 17635. Ponta Delgada: 7 – 8.
- Ataíde, Luís Bernardo Leite de. 1930. “O Museu Etnográfico Açoreano: Um novo apêlo”, *Correio dos Açores*. 2813. Ponta Delgada: 1.
- Bensaúde, Alfredo. 1930. “O Povo Açoreano e a urgência de o estudar”, *Correio dos Açores*. 2788. Ponta Delgada: 1,4.
- Medeiros, Henrique. 1980. “Palácio Jácome Correia / Porque não museu?”, *Diário dos Açores*. 30366. Ponta Delgada: 3.
- Narciso, Santos. 1976. “Museu Carlos Machado / a cem anos da sua fundação / realidade e aspirações”, *Correio dos Açores*. 16477. Ponta Delgada: 1.
- Idem*. 1980. “Uma conversa com o Director do Museu Carlos Machado”, *Correio dos Açores*. 17726. Ponta Delgada: 3.
- Pacheco, Eugénio. 1897. “Museu Ethnographico”, *Preto no Branco*. 65. Ponta Delgada: 46.
- Idem*. 1897. “Museu Ethnographico, continuação”, *Preto no Branco*. 66. Ponta Delgada: 50-51.
- Sousa, Nestor de. 1985. “Vai longe o conceito de museu-sarcófago, palácio do silêncio...”, *Açores*. Ano XLI. Ponta Delgada: 8.
- Vasconcellos, J. Leite. 1930. “O Museu Etnográfico Açoriano: Um apoio do Dr. Leite de Vasconcelos”. *Correio dos Açores*. 2823. Ponta Delgada: 1.

3. BIBLIOGRAFIA

- AAVV. 1989. *La Muséologie selon Georges Henri Rivière*. Paris.
- AAVV. 2005. *Roteiro dos Museus dos Açores*. Presidência do Governo Regional dos Açores – Direcção Regional da Cultura.
- AAVV. 1986. “Textos Internacionais sobre a preservação e valorização do Património”. *Separata do Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira*. XLIV. Angra do Heroísmo.
- Aires, Fernando. 2002. *Armando Cortes-Rodrigues e Eduíno de Jesus – Correspondência*. Ponta Delgada. Museu Carlos Machado.

- Albergaria, Isabel Soares de. 2005. *Parques e Jardins dos Açores*. Lisboa. Argumentum.
- Alexander, Edward P. 1997. *The Museum in America*. Altamira Press.
- Andrade, José. 2003. *Concelho de Ponta Delgada, 500 Anos de História, Cronologia de Figuras e Factos, 1499 – 1999*. Ponta Delgada. Câmara Municipal de Ponta Delgada.
- Anglin, João Hickling. 1945. “O Museu Municipal de Carlos Machado”, *Insulana*, I. Ponta Delgada. Instituto Cultural de Ponta Delgada: 230-253.
- Argan, Giulio Carlo. 1993. *História da arte como História da cidade*. São Paulo. Livraria Martins Fontes, Editora Lda.
- Ataíde, Luís Bernardo Leite de. 1944. *As Secções de Arte e Etnografia do Museu de Ponta Delgada (Dr. Carlos Machado)*. Ponta Delgada. Oficina de Artes Gráficas.
- Idem*. 1973. *Etnografia, Arte e Vida Antiga nos Açores*. Coimbra. Coimbra Editora, L.da.
- Idem*. 1921. “Organização de Museus em Ponta Delgada”, *Revista Michaelense*. Ponta Delgada. 3: 1238-1259.
- Banniard, Michel. 1980. *A Alta Idade Média Ocidental*. Lisboa. Publicações Europa-América, L.da.
- Bary, Marie-Odile de. Tobelem, Jean-Michel. (dir.). 1998. *Manuel de Muséographie – Petit guide à l’usage des responsables de musée*. Biarritz. Atlantica/Option Culture.
- Bensaúde, Alfredo. 1934. “Etnografia Açoreana: Um apelo aos açorianos patriotas”, *Ínsula*. 1. Ponta Delgada: 7-8,25, 30, 32.
- Brigola, João Carlos. 2000. *Colecções, Gabinetes e Museus em Portugal no séc. XVIII*. Évora. Universidade de Évora.
- Idem*, 2005. *Museus, Artistas e Escritores – Um Ensaio sobre a Museofobia*. Évora. Universidade de Évora.
- Bruno, Jorge A. Paulus. (coord.) 2002. *João Correia Rebelo – Um Arquitecto Moderno nos Açores*. Angra do Heroísmo. Instituto Açoriano de Cultura.
- Camacho, Maria Clara de Frayão. 1999. *Renovação Museológica e génese dos Museus Municipais da Área Metropolitana de Lisboa 1974-90*. Lisboa. Universidade Nova de Lisboa.
- Capitel, Antón. 2005. *La arquitectura del pátio*. Barcelona. Gustavo Gili, SA

- Carreño, Francisco Javier. 2004. *Curso de Museologia*. Gijón. Ediciones Trea S. L..
- Carvalho, Maria João Vilhena de. 2004. *Normas de Inventário – Escultura – Artes Plásticas e Decorativas*. Lisboa. Cromotipo, Artes Gráficas, Lda.
- Casqueira, Fernando A. M. de Almeida. 2001. *Sons de Alcáçovas: Estudo de uma colecção de chocalhos*. Lisboa. I.S.C.T.E.
- Choay, Françoise. 2000 (1882). *A Alegoria do Património*. Lisboa. Edições 70.
- Constância, João Paulo. 1994. “O Departamento de História Natural do Museu Carlos Machado”, *1º Encontro das Instituições Museológicas dos Açores*. Ponta Delgada. Museu Carlos Machado: 141-148.
- Côrtes-Rodrigues, Armando. 1949. “A Etnografia e a sua aplicação no Distrito de Ponta Delgada”, *Insulana*. V: 303-330.
- Cosme, Alfonso Muñoz. 2007. *Los espacios de la mirada. Historia de la arquitectura de museos*. Gijón. Ediciones Trea, S.L.
- Costa, Alexandre Alves. 2003. “O património entre a aposta arriscada e a confiança nascida da intimidade”, *Jornal dos Arquitectos*. 213: 7-13.
- Costa, Sandra Vaz. 2004. “A palavra tornada pedra”, *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970*. Lisboa: 39-47.
- Cunha, Rui Maneira da. 2003. *As medidas na arquitectura – séculos XIII – XVIII – o estudo de Monsaraz*. Casal de Cambra. Caleidoscópio.
- Deloche, Bernard. 1989 (1985). *Museologica – contradictions et logique du musée*. Mâcon. Édition W.
- Dias, Nélia. 1991. *Le Musée D’Ethnographie du Trocadéro (1878-1908)*. Paris. Centre National de La Recherche Scientifique.
- Dias, Urbano de Mendonça. 1950. *História das Igrejas, Conventos e Ermidas Micaelenses*. Vila Franca do Campo. A Crença.
- Duarte, Adelaide Manuel da Costa. 2007. *O Museu Nacional da Ciência e da Técnica*. Coimbra. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Falcão, Guilherme F.B. Poças. 1908. *O Padroado do Convento de Santo André de Ponta Delgada*. Ponta Delgada. Tipografia Comercial.
- Fernandes, José Manuel. 1996. *Cidades e Casas da Macaronésia*. Porto. F.A.U.P. Publicações.

- Fernández, Luís Alonso, Isabel García Fernández. 2005 (1999). *Diseño de exposiciones – Concepto instalación y montage*. Madrid. Alianza Editorial.
- Fernández, Luís Alonso. 2001 (1999). *Museología y Museografía*. Barcelona. Ediciones del Serbal.
- Filipe, Maria da Graça da Silveira. 2000. *O Ecomuseu Municipal do Seixal no movimento renovador da museologia contemporânea em Portugal (1979-1999)*. Lisboa. Universidade Nova de Lisboa.
- Frampton, Kenneth. 2003. *História crítica da arquitectura moderna*. São Paulo. Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
- França, Igor. 2006. *A colecção lapidar do Museu Carlos Machado: Contributo para o seu estudo*. Trabalho realizado na disciplina de Sistemas de Documentação durante o ano curricular do Mestrado em Património, Museologia e Desenvolvimento.
- Idem*. 2006. *Arquitectura doméstica e construção de identidade: O modelo da casa micaelense*. Trabalho realizado na disciplina de Historiografia, Memória e Identidades.
- Fructuoso, Gaspar. *Saudades da Terra*. Livro IV. Volume I. Ponta Delgada. 1924.
- Gavazzoli, Maria Laura Tomea. 2005 (2003). *Manuale di Museologia*. Milano. Libri S.p.A.
- Gazzola, Piero. 1978. “Importance de l’artisanat dans la conservation”, *Bulletin du Institut International des Châteaux Historiques*. 34: 75-82.
- Ghirardo, Diane. 2002 (1966). *Arquitectura Contemporânea – Uma História Concisa*. São Paulo. Livraria Martins Fontes, Editora Lda.
- Giebelhausen, Michaela. (org.). 2003. *The architecture of the museum*. Oxford. Alden Press.
- Gouveia, Henrique Coutinho. 1985. *Acerca do conceito e evolução dos museus regionais portugueses desde finais do século XIX ao regime do Estado Novo*. Lisboa.
- Idem*. 1992. “Projecto de um Museu Etnográfico Açoriano”, *Património e Museus Locais*. 1/2: 181-198.
- Greenberg, Reesa, *et al*. 1996. *Thinking about Exhibitions*. London. Routledge.

- Greub, Suzanne. (org.) 2007 (2006). *Museus do século XXI*. Munique. Prestel Verlag.
- Gomes, Dalila Alexandra Lopes. 2004. *Museus: Percurso como princípio estruturador de espaço?* Porto. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.
- Guimarães, Carlos. 2004. *Arquitectura e Museus em Portugal – Entre Reinterpretação e Obra Nova*. Porto. F.A.U.P. Publicações.
- Hereu, Pere., Montaner Josep Maria., Oliveras, Jordi. 1999 (1994). *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid. Editorial Nerea.
- Hernández, Francisca Hernández. 2001 (1998). *Manual de Museologia*. Madrid. Editorial Síntesis
- Lascault, Gilbert. 1985. “Musée”, *Enciclopaedia Universalis France*, 12. Paris: 764-767.
- Lobo, Susana. 2004. “1942-2002 Sessenta anos de Pousadas”, *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970*. Lisboa: 83-101.
- Los, Sérgio. 2002 (1994). *Carlo Scarpa*. Köln. Taschen.
- Lynch, Kevin. 2002. *A Imagem da Cidade*. Lisboa. Edições 70.
- Marani, Pietro C., Rosanna Pavoni. 2006. *Musei – Trasformazioni di un’istituzione dall’età moderna al contemporâneo*. Venezia. Marsilio Editori.
- Martins, Rui de Sousa. 1999. “Os costumes populares e a construção oitocentista de identidades no arquipélago dos Açores”, *Patrimonia*. 5: 35-44.
- Idem*. 2003. “Museu Terceirense – Benemerência Brasileira, Rotativismo e História Natural”, *Actas do Colóquio Ernesto do Canto – Retratos do homem e do tempo*. Ponta Delgada. Universidade dos Açores – Câmara Municipal de Ponta Delgada: 341 – 386.
- Mattoso, José. 1994. *História de Portugal*. 6. Lisboa. Círculo de Leitores, Lda. e Autores.
- Mauriès, Patrick. 2002. *Cabinets de Curiosités*. Paris. Éditions Gallimard.
- Minissi, Franco, Ranellucci, Sandro. 1992. *Museografia*. Roma. Università degli Studi di Roma “La Sapienza”. Bonsignori Editore.
- Montaner, Josep Maria. 2003. *Museus para o século XXI*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, SA.

- Oliveira, António Manuel Silva de, Maria Margarida Teves de Oliveira. 1985. *Programa para o Recolhimento de Santa Bárbara*. Ponta Delgada.
- Oliveira, António Manuel Silva de. 1994. “O Museu Carlos Machado – Mudança na Continuidade”, *1º Encontro das Instituições Museológicas dos Açores*. Ponta Delgada. Museu Carlos Machado: 17-28.
- Oliveira, Maria Margarida Teves de. 1994. “O Serviço Educativo no Museu Carlos Machado – Áreas de Intervenção e Desenvolvimento”, *1º Encontro das Instituições Museológicas dos Açores*. Ponta Delgada. Museu Carlos Machado: 77-83.
- Pearce, Susan M. 1994. *Interpreting Objects and Collections*. London. Routledge.
- Idem*. 1992. *Museums Objects and Collections – a cultural study*. London. Leicester University Press.
- Pevsner, Nikolaus. 1976. *A History of Building Types*. Princeton. Princeton University Press.
- Pomian, Krzysztof. 1987. *Collectionneurs Amateurs et Curieux, Paris, Venise : XVI^e – XVIII^e siècle*. Éditions Gallimard.
- Idem*. 1984. “Colecções”, *Enciclopédia Einaudi*, 1. Lisboa: 51-86.
- Portela, Artur. 1997. *Francisco Franco e o «Zarquismo»*. Lisboa. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Ramos, Rui. 1994. *A Segunda Fundação (1890 – 1926)* in José Mattoso (org.) *História de Portugal*. 6. Lisboa. Círculo de Leitores, Lda. e Autores.
- Relph, Edward. 2002 (1987). *A Paisagem Urbana Moderna*. Lisboa. Edições 70.
- Ribeiro, Luís da Silva. 1983. “Os Açores de Portugal” *Instituto Histórico da Ilha Terceira*: 2-17.
- Rocha-Trindade, Maria Beatriz. (coord.) *Iniciação à Museologia*. Universidade Aberta.
- Rossi, Aldo. 2001 (1966). *A Arquitectura da Cidade*. Lisboa. Edições Cosmos.
- Sanders, Gabriel. 1991. *Lapides Memores – Païens et Chrétien face à la Mort : Le Témoignage de l'Épigraphie Funéraire Latine*. Bologna. Tipostampa Bolognese s.r.l.
- Serrão, Joel. Marques, António H. (dir.) 1992. *Nova História de Portugal – Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. XII. Lisboa. Editorial Presença.

- Sherman, Daniel J. Rogoff, Irit. (edit.). 1994. *Museum Culture – Histories Discourses Spectacles*. London. Routledge.
- Silva, Jorge Henrique Pais da. 1986. *Páginas da História da Arte – Artistas e Monumentos*. Lisboa. Editorial Estampa.
- Sousa, Nestor. 1986. *A Arquitectura Religiosa de Ponta Delgada nos séculos XVI a XVIII*. Ponta Delgada. Universidade dos Açores.
- Idem*. 1982. “Museu de Região – Pólo Dinamizador de Acção Cultural”, *Actas do Colóquio APOM 77*. Lisboa: 93 - 96.
- Thompson, John M. A. 1992 (1984) *Manual of Curatorship – A Guide to Museum Practice*. Oxford. Jordan Hill.
- Tomé, Miguel. 2002. *Património e Restauro em Portugal (1920-1995)*. Porto. F.A.U.P. Publicações.
- Urbano, Luís. 2006. “A Arquitectura dos Conventos Femininos: Correntes de Investigação”, *Murphy*. 1: 150-163.
- Vasconcellos, José Leite de. 1926. *Mês de Sonho: Conspecto de etnografia açórica*. Lisboa.
- Xavier, António Manuel. 2004. *Das Cercas dos Conventos Capuchos*. Évora. Centro de História da Arte da Universidade de Évora.

ANEXOS

Anexo I: Documentos.

Documento 1 – Auto de arrematação da demolição e reconstrução do muro do lado do sul da cerca do Convento de Santo André.

Documento 2 – Ordem de Serviço nº 150, da Direcção das Obras Públicas da Junta Geral.

Documento 3 – Ofício nº 547 da Junta Geral, de 19 de Junho de 1936.

Documento 4 – Ofício da DGEMN de 24 de Setembro de 1945.

Documento 5 – Decreto-Lei nº 39.175 de 17 de Abril de 1953.

Documento 6 – Cópia elaborada na DGEMN, a 20 de Junho de 1958, do ofício da Junta Geral, nº 1101 de 6 de Junho do mesmo ano.

Documento 7 – Parecer da DGEMN de 11 de Julho de 1958.

Documento 8 – Contributo para as linhas orientadoras do programa museológico de remodelação da exposição de carácter permanente do Museu Carlos Machado.

Documento 9 – Esquema para organização de conteúdos para a reformulação da exposição permanente do Museu Carlos Machado.

Anexo II: Programa Preliminar.

Anexo III: Listagem de peças a colocar no percurso expositivo.

Nota: A numeração aqui atribuída às peças permite acompanhar o seu posicionamento ao longo do percurso expositivo, uma vez que foi transposta para os desenhos que integram o Anexo IV.