

AIDA MARIA DIONÍSIO RECHENA

**SOCIOMUSEOLOGIA E GÉNERO:
IMAGENS DA MULHER
EM EXPOSIÇÕES DE MUSEUS PORTUGUESES**

Tese de Doutoramento apresentada para a obtenção do
Grau de Doutor em Museologia no Curso de
Doutoramento em Museologia conferido pela
Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Orientadora: Professora Doutora Judite Santos Primo

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Unidade Funcional de Museologia**

Lisboa

2011

Aida Rechená

Sociomuseologia e Género: Imagens da Mulher em exposições de museus portugueses

Aos meus pais, Edmundo e Zézinha
Aos meus irmãos, Alexandre e Andreia

AGRADECIMENTOS

Realizar uma tese de doutoramento é um projeto pessoal, mas que envolve muitas pessoas e instituições, que nos apoiaram guiando-nos no caminho em termos científicos, ou que nos ajudaram com o carinho, a compreensão e a paciência que uma jornada destas exige.

Ficam aqui registados os apoios e agradecimentos:

À Professora Doutora Judite Santos Primo, minha orientadora, que sabiamente guiou os meus passos e a quem esta tese também pertence;

Ao Magnífico Reitor da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Professor Doutor Mário Moutinho, pelos ensinamentos e pensamento inovador que nos conduz a descobrir outros limites;

Aos meus professores no Curso de Doutoramento em Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias: Professora Doutora Cristina Bruno, Professora Doutora Célia Santos, Professor Doutor Mário Chagas, Professor Doutor Marcelo Cunha.

Às/aos diretoras/es do Museu Nacional do Traje, Dra. Clara Vaz Pinto; do Museu Nacional do Teatro, Dr. José Alvarez; do Museu de Portimão, Dr. José Gameiro; do Museu do Trabalho Michel Giacometti, Dra. Isabel Víctor; do Museu do Fado, Dra. Sara Pereira e Dra. Sofia Bicho e ao Instituto dos Museus e da Conservação, que abriram as portas destas instituições para a realização do trabalho de investigação;

Às Professoras Doutoradas Ana Paula Fitas, Judite Primo e Maria das Graças Teixeira pelas contribuições enquanto elementos da mesa do Júri de Avaliação Prévia;

Ao Manuel Furtado Mendes pela companhia e ajuda preciosa no decurso da escrita, do trabalho de campo e na revisão final da tese, mas também pelo imenso carinho e dádiva afetuosa e desinteressada.

RESUMO

Este estudo incide sobre a relação teórica entre a Museologia, na vertente da Sociomuseologia, e a categoria analítica Género que tentamos verificar através da análise da imagem da mulher em exposições de alguns museus portugueses.

Numa época em que a preocupação com a igualdade de género está cada vez mais presente na elaboração das políticas públicas e no desenvolvimento de projetos visando a valorização igual da contribuição de homens e de mulheres na sociedade, torna-se premente que a museologia se debruce sobre esta matéria.

Relacionar a museologia (com incidência na vertente da sociomuseologia) com a categoria analítica género e compreender as repercussões que a integração da categoria terá para a metodologia, o campo de estudo e o *corpus* teórico, integra-se nessas preocupações gerais e nas tendências contemporâneas de atuação da museologia.

Abordando a questão do género sob uma ótica feminina, investigamos a imagem da mulher em exposições museológicas em espaço museal, na tentativa de perceber se essas imagens perpetuam os estereótipos e as categorias de mulher que promovem a desigualdade e uma distinta valorização social da mulher.

Palavras-chave: Museologia, Sociomuseologia, Igualdade de Género, Mulher, Inclusão

ABSTRACT

This study focuses on the theoretical relationship between Museology, most precisely Sociomuseology, and the analytic category of Gender, relation that we try to clarify by analyzing women's images in exhibitions in some Portuguese museums.

At a time when the concern for gender equality is increasingly present in the formulation of public policies and in the development of projects aimed at the equal valorization of the contribution of men and women in society, it is urgent that museology looks into this matter.

To relate museology (focusing on aspects of sociomuseology) with the analytic category of gender and to understand the impact this inclusion will have on methodology, field of study and theoretical *corpus* of museology, relates itself with those general concerns and the contemporary trends of museology performance.

By addressing the issue of gender in a feminine perspective, we research women's images in museum exhibitions, trying to understand if these images perpetuate social stereotypes and social categories of women that promote inequality and the distinct social valorization of women compared to men.

Keywords: Museology, Sociomuseology, Gender Equality, Woman, Inclusion

ÍNDICE DE SIGLAS

AEM	Associação Espanhola de Museologia
ADRACES	Associação para o Desenvolvimento da Raia Centro-Sul
APOM	Associação Portuguesa de Museologia
CIDM	Comissão para a Igualdade das Mulheres
CIG	Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género
CITE	Comissão para a Igualdade no Trabalho e no Emprego
CPLP	Comunidade dos Países de Língua Portuguesa
CRP	Constituição da República Portuguesa
CSW	Comissão sobre o Estatuto da Mulher
DAW	Divisão do Progresso das Mulheres
FEMM	Comité para os Direitos das Mulheres e Igualdade de Género
GID	Gender in Development
ICOFOM	International Committee for Museology
IMC	Instituto dos Museus e da Conservação
INSTRAW	Instituto Internacional das Nações Unidas para a Formação em Pro do Progresso das Mulheres
IPPAR	Instituto Português do Património Arquitectónico
ISS	ICOFOM Study Series
MFTPJ	Museu de Francisco Tavares Proença Júnior
MINOM	Movimento Internacional para uma Nova Museologia
MNES	Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale
MNT	Museu Nacional do Traje
MuWop	Museological Working Papers
ODM	Objetivos do Milénio

ÍNDICE DE SIGLAS

ONG	Organização não Governamental
ONU	Organização das Nações Unidas
ONU-WOMEN	ONU-Mulheres
POPH	Programa Operacional Temático para o Potencial Humano
QREN	Quadro de Referência Estratégico Nacional
UE	União Europeia
ULHT	Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
UNDP	Programa de Desenvolvimento das Nações Unidas
UNESCO	Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura
UNIFEM	Fundo das Nações Unidas para o Desenvolvimento das Mulheres
UNISRID	Instituto de Pesquisa das Nações Unidas para o Desenvolvimento
WID	Women in Development

ÍNDICE GERAL	Páginas
Introdução	18
Capítulo I: Género: categoria analítica e objetivo político	46
I.1. A historicidade da categoria género	47
I.1.1. O género como construção social	48
I.1.2. O género como relação de oposição	56
I.1.3. O género como relação de poder	59
I.1.4. O género numa relação de interseccionalidade	62
I.1.5. A abordagem do género numa perspetiva problematizadora	65
I.2. A dimensão política do género	70
I.2.1. Igualdade de género: a ação da Organização das Nações Unidas	74
I.2.2. Igualdade de género: a ação da União Europeia	84
I.2.3. Igualdade de género: a legislação de Portugal	88
Capítulo II: Sociomuseologia e Género	102
II.1. Sociomuseologia: contribuições para uma definição	103
II.1.1. MINOM: Movimento Internacional para uma Nova Museologia	106
II.1.2. MNES: Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale	124
II.1.3. ICOFOM: Comité Internacional para a Museologia	130
II.1.4. O campo de estudo da Sociomuseologia	140
II.2. Património, Memória e Identidade na Sociomuseologia	145
II.3. Consequências para a Sociomuseologia da integração da perspetiva de género	159
Capítulo III: As exposições museológicas como meio de comunicação e espaço de representação. Proposta de análise.	174
III.1 As exposições museológicas como meio de comunicação	175
III.2. As exposições museológicas como espaço de representação	192

ÍNDICE GERAL	Páginas
III.3. A construção social da atual imagem da Mulher	207
III.4. Análise de exposições museológicas com perspetiva integrada de género. Os instrumentos de análise	221
Capítulo IV. A imagem da Mulher em exposições de museus portugueses	235
IV.1. A imagem da mulher nos museus do trabalho e da indústria	240
IV.1.1. Museu de Portimão	240
IV.1.1.1. Descrição	244
IV.1.1.2. Interpretação	255
IV.1.2. Museu do Trabalho Michel Giacometti	262
IV.1.2.1. Descrição	264
IV.1.2.2. Interpretação	274
IV.1.3. Síntese	280
IV.2. A imagem da mulher nos museus de têxteis e artes decorativas	285
IV.2.1. Museu Nacional do Traje	285
IV. 2.1.1. Descrição	286
IV. 2.1.2. Interpretação	292
IV.2.2. Museu de Francisco Tavares Proença Júnior	294
IV.2.2.1. Descrição	295
IV.2.2.1. Interpretação	305
IV.2.3. Síntese	312
IV.3. A imagem da mulher nos museus de património imaterial	315
IV.3.1. Museu Nacional do Teatro	315
IV.3.1.1. Descrição	317
IV.3.1.2. Interpretação	327
IV.3.2. Museu do Fado	331
IV.3.2.1. Descrição	332
IV.3.2.2. Interpretação	342

ÍNDICE GERAL	Páginas
IV.3.3. Síntese	345
Conclusão	348
Bibliografia	361
Bibliografia citada	362
Bibliografia temática	376
Recursos da Internet	391
Índice Remissivo	394

N.º	ÍNDICE DE TABELAS	Páginas
Tabela n.º 1	Documentos produzidos pela ONU relativos à igualdade de género	76
Tabela n.º 2	Documentos produzidos pela UE relativos à igualdade de género	84
Tabela n.º 3	Documento produzidos em Portugal relativos à igualdade de género	89
Tabela n.º 4	Áreas estratégicas de intervenção: Comparação entre os Planos Nacionais para a Igualdade	92
Tabela n.º 5	Áreas de intervenção setoriais nos Planos Nacionais para a Igualdade	94
Tabela n.º 6	Ateliers Internacionais do MINOM	113
Tabela n.º 7	Jornadas sobre a Função Social do Museu	117
Tabela n.º 8	Encontros e Simpósios do ICOFOM	131
Tabela n.º 9	Consequências da genderização dos elementos definidores da sociomuseologia	166
Tabela n.º 10	Consequências para as funções museológicas da genderização dos elementos definidores da sociomuseologia	167
Tabela n.º 11	Síntese da proposta de Panofsky	187
Tabela n.º 12	Grelha comparativa do estereótipo feminino e masculino baseados nos traços de personalidade	215
Tabela n.º 13	Grelha comparativa do estereótipo feminino e masculino baseados nos traços sexuais	216
Tabela n.º 14	Grelha de análise de exposições	228
Tabela n.º 15	Museu de Portimão - Percurso 1- Origem e destino de uma comunidade	255
Tabela n.º 16	Museu de Portimão - Percurso 2 - A vida industrial e o desafio do mar	257
Tabela n.º 17	Interpretação da representação social do trabalho masculino e feminino	271
Tabela n.º 18	Museu do Trabalho Michel Giacometti - Mercearia Liberdade	275
Tabela n.º 19	Museu do Trabalho Michel Giacometti - Ao encontro do Povo	276
Tabela n.º 20	Museu do Trabalho Michel Giacometti - A Fábrica de conservas alimentícias de M. Perienes, Lda.	278
Tabela n.º 21	Museu Nacional do Traje	292

N.º	ÍNDICE DE TABELAS	Páginas
	Museu de Francisco Tavares Proença Júnior - Memórias do Bispado	306
Tabela n.º 23	Museu de Francisco Tavares Proença Júnior - Tecnologias têxteis tradicionais do linho e da seda	308
Tabela n.º 24	Museu de Francisco Tavares Proença Júnior - Tecidos Bordados	310
Tabela n.º 25	Museu Nacional do Teatro - Trajes de cena	323
Tabela n.º 26	Museu Nacional do Teatro - Actores/Actors	327
Tabela n.º 27	Museu Nacional do Teatro - Memorabilia	329
Tabela n.º 28	Museu do Fado - O Fado no 2.º quartel do século XIX	342
Tabela n.º 29	Museu do Fado - O Fado no final do século XIX e século XX	344

N.º	ÍNDICE DE FIGURAS	Páginas
Figura 1	Ternário Matricial da Museologia	141
Figura 2	Representação gráfica do ternário matricial da sociomuseologia genderizado	170
Figura 3	Museus do Trabalho e da Indústria: categorias de Mulher	281
Figura 4	Museus do Trabalho e da Indústria: estereótipos femininos	281
Figura 5	Museus dos Têxteis e Artes Decorativas: categorias de Mulher	313
Figura 6	Museus dos Têxteis e Artes Decorativas: estereótipos de Mulher	314
Figura 7	Museus do Património Imaterial: categorias de Mulher	346
Figura 8	Museus do Património Imaterial: estereótipos de Mulher	347

N.º	ÍNDICE DE FOTOGRAFIAS	Páginas
Fotografia 1	A construção de um monumento funerário do tipo <i>Tholos</i>	245
Fotografia 2/3	Frutos secos e Fumeiros	247
Fotografia 4	Esculturas e fotografia de fundo	249
Fotografia 5	A retirada de peles e espinhas	250
Fotografia 6	Cartaz publicitário	252
Fotografia 7	Berçário e berço e banheira	253
Fotografia 8	Fotografia de Júlia Morais Columna	264
Fotografia 9/10	Semeadura de cereais / Fiar e Tecer	267
Fotografia 11/12	Manequim de operária da fábrica/ Pintura	268
Fotografia 13	Trabalhadores da fábrica por ocasião do casamento do filho do patrão	273
Fotografia 14	Sala do Traje Império	287
Fotografia 15/16	Sala do Traje Romântico	288
Fotografia 17/18	Traje íntimo feminino - Toucas e armações (tournures)	289
Fotografia 19/20	Traje do século XX	291
Fotografia 21	Deposição de Cristo no Túmulo - pormenor	296
Fotografia 22	Anunciação à Virgem - pormenor	297
Fotografia 23	História de Lot - pormenor	298
Fotografia 24	Adoração dos Magos	299
Fotografia 25	A produção artesanal do linho	300
Fotografia 26	Fiar	301
Fotografia 27	Peças em linho	302
Fotografia 28/29	Casula / Traje feminino e masculino	304

N.º	ÍNDICE DE FOTOGRAFIAS	Páginas
Fotografia 30/31	Colchas de Castelo Branco - Pormenor	304
Fotografia 32	Vestido de Ema de Oliveira na personagem Inês de Castro	318
Fotografia 33/34	Caricaturas de atrizes e de atores	320
Fotografia 35/36	Caricatura de Irene Isidro / Caricatura de Nascimento Fernandes	321
Fotografia 37/38	Vista geral da sala de exposiçãõ com trajes de cena	322
Fotografia 39/40/41	Acessórios	324
Fotografia 42	Retrato de Emília Andrade e Palmira Bastos	327
Fotografia 43	Painel fotográfico - pormenor	332
Fotografia 44/45	“O Fado” / “O Fado” - Pormenor	334
Fotografia 46/47	“O Marinheiro” / “O Marinheiro” - Pormenor	336
Fotografia 48	Guitarra de Portugal	337
Fotografia 49	“Lisboeta”	338
Fotografia 50/51	Cartazes: “Fado da fadista” / “O Fado do Goya”	340
Fotografia 52/53	“Viela de Lisboa” - pormenor	341

N.º	ÍNDICE DE APÊNDICES (EM SUPORTE DIGITAL)	Páginas
Apêndice 1	Síntese da estrutura da tese e das questões orientadoras	ii
Apêndice 2	Análise dos principais documentos produzidos no âmbito da ONU que orientam as políticas mundiais para a igualdade de género	v
Apêndice 3	Análise das instâncias europeias que trabalham com a questão da igualdade de género e dos principais documentos produzidos na UE que orientam as políticas para a igualdade de género no território da União	xix
Apêndice 4	Análise dos principais diplomas legislativos produzidos em Portugal que orientam as políticas nacionais para a igualdade de género	xxix

ÍNDICE DE ANEXOS (EM SUPORTE DIGITAL)

Anexo 1	CEDAW - Convenção para a Eliminação de todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres
Anexo 2	Roteiro para a Igualdade entre Homens e Mulheres
Anexo 3	Plano Global para a Igualdade de Oportunidades
Anexo 4	II Plano Nacional para a Igualdade - 2003 - 2006
Anexo 5	III Plano para a Igualdade - Cidadania e Género - 2007 - 2010
Anexo 6	IV Plano Nacional para a Igualdade, Género, Cidadania e Não Discriminação - 2011 - 2013

INTRODUÇÃO

O Senhor Deus disse: “Não é conveniente que o homem esteja só; vou dar-lhe uma auxiliar semelhante a ele...”

Então o Senhor Deus adormeceu profundamente o homem; e, enquanto ele dormia, tirou-lhe uma das suas costelas, cujo lugar preencheu com carne. Da costela que retirara do homem, o Senhor Deus fez a mulher e conduziu-a até ao homem.

Livro dos Génesis, versículos 18 e 21

“Sociomuseologia e género”: razões para uma escolha

Dependendo do sexo biológico com que nascemos somos socialmente condicionados a adotar os gestos, os gostos, os comportamentos, o aspeto e as expetativas de homens ou de mulheres.

O facto de sermos biologicamente mulheres ou homens divide a Humanidade em duas metades desiguais em número, em características, em valor e em direitos.

A progressiva consciencialização, embora recente, das diferenças sociais e políticas entre homens e mulheres conduziu à generalização dos estudos de género numa tentativa para explicar que a desigual valorização social decorre de uma construção sociocultural da feminilidade e da masculinidade e não de aspetos biológicos.

Assistimos na contemporaneidade a um crescente interesse e a uma preocupação transversal às diversas áreas sociais pela igualdade de género e pelo “*mainstreaming* de género”¹. Pretende-se a igualdade de género através da integração das preocupações de género em todas as ações, programas e iniciativas desenvolvidas pelas esferas políticas e de decisão e na organização e funcionamento das instituições.

O interesse global e generalizado pela igualdade decorre da constatação, tanto política como social, da subrepresentação das mulheres nos diversos domínios e que a igualdade legal não gera necessariamente uma igualdade de facto remetendo as mulheres para um processo de invisibilidade histórica e social.

A preocupação com a igualdade entre mulheres e homens surgiu nos movimentos feministas que têm promovido um intenso debate teórico cujo *corpus* deu origem aos chamados “estudos de mulheres” e “estudos de género”. Nesta produção teórica, o género como categoria analítica desempenha o papel central, substituindo progressivamente a categoria “mulher”.

Progressivamente, investigadores nas ciências sociais e humanas foram percebendo do interesse em integrar a categoria analítica género e surgiram áreas de estudos específicos como a antropologia de género, a sociologia de género, a história das mulheres

¹ Utiliza-se habitualmente a palavra *mainstreaming* no original inglês. De difícil tradução, significa o conjunto de ações para internalizar, incorporar ou integrar algo (na decisão política e social). Recentemente tem sido traduzida para português como “transversalidade”. Utilizaremos nesta tese a palavra em inglês por considerarmos ser mais expressiva ao significar um processo e não uma dimensão.

e do género, a arqueologia de género, a teoria e crítica feministas e novos conceitos como identidade(s) de género, papéis de género e estereótipos de género.

A apropriação do conceito de género² pelas ciências humanas e sociais e pelas ciências políticas e para o desenvolvimento deu origem a duas abordagens distintas à questão:

a) A conceptualização do género característica da abordagem das ciências humanas e sociais, como uma categoria ou instrumento de análise da realidade e como realidade histórica e cultural, produto de uma sociedade e de um tempo específicos;

b) E o entendimento do género próprio das ciências políticas e para o desenvolvimento que o consideram como um dos elementos constituintes da dualidade presente na “igualdade de género”, sendo esta um objetivo político alcançável pela implementação da estratégia *mainstreaming* de género.

Ao verificarmos o impacto que a integração da perspetiva de género provoca nas diversas ciências sociais e humanas, questionamo-nos sobre a relação entre o género e a sociomuseologia. Verificamos que, apesar desta se interessar por todas as questões sociais e incluir a pessoa e a comunidade como elementos delimitadores do seu campo de estudo, ainda existe um *deficit* de atenção relativamente às relações de género.

A sociomuseologia caracteriza-se por trabalhar preferencialmente com o ser humano entendendo-o/a na sua relação com o património. Trabalha com os problemas das comunidades e não com os objetos, foca-se no presente e nas dinâmicas atuais utilizando o património como recurso de desenvolvimento. Dá importância ao meio ambiente e à sua sustentabilidade e preservação, condições essenciais para a sobrevivência da espécie humana. Tem como preocupação capacitar as pessoas para o exercício da cidadania, da consciencialização social e política, para o *empowerment*³, o aumento da autoestima, em suma, para a criação do bem-estar social.

² Iremos utilizar indistintamente os termos Conceito e Categoria quando nos referimos a Género no sentido em que é possível existir uma sobreposição de significado entre ambos. Conceito é “uma ideia abstrata ou abstração que tem a sua origem em certos fenómenos; é uma representação mental de factos observados e das suas relações.” (Fortin, 1999/2009, 36, 91, 365). Apesar da Filosofia se debruçar sobre a definição de “Categoria” desde Aristóteles, Platão passando por Kant, aceitamos neste trabalho a definição da historiadora Gisela Bock que a considera como “uma construção intelectual e conceptual, uma forma de perceber e estudar as pessoas, um instrumento analítico que nos ajuda a descobrir áreas negligenciadas da história. É uma forma conceptual de análise social e cultural.” (Bock, 1989, 166).

³ Empowerment é normalmente um objetivo relativo às mulheres. Traduzido para português como *empoderamento* significa o acesso ao poder e à decisão para que as mulheres como cidadãs sejam contribuintes em todos os processos de desenvolvimento e decisoras do seu próprio destino, tal como os homens.

Considerada desta forma, a sociomuseologia tem espaço para as questões relacionadas, quer com mulheres, quer com as relações de género. Mas continuamos a sentir nas reflexões museológicas uma tendência para adotar um tom de neutralidade relativamente à relação das mulheres e dos homens com o património cultural. Ou seja, estudamos a relação do sujeito com os bens culturais e não a relação de mulheres específicas ou homens específicos com esses bens.

As pessoas apesar de consideradas pela sociomuseologia como sujeitos ativos na relação com o património, ficam diluídas numa neutralidade uniformizadora que tendencialmente obscurece as mulheres ao equiparar o neutro universal com o masculino e a masculinidade.

Entendida como uma categoria determinante das relações de poder e que se interjeta com outras categorias sociais como a classe, a raça/etnia e a idade, o género provoca uma alteração do *corpus* teórico e da metodologia e o alargamento do campo de estudo nas ciências que o incorporam, ao multiplicar as abordagens e as dimensões da investigação.

O nosso ponto de partida para a escolha da temática desta tese é a constatação da frequente exclusão ou secundarização das mulheres na abordagem sociomuseológica e no trabalho desenvolvido pelos museus entendidos como espaços de representação e comunicação, lugares de memória e de relação das pessoas com o património.

Quando a mulher é representada num museu surge com frequência numa forma residual, estereotipada, despersonalizada e através do olhar dos homens. Torna-se necessário que a sociomuseologia pense as relações de género e explicita as consequências negativas para as mulheres da histórica dominância masculina, que perpetua a invisibilidade destas na construção da sociedade.

Se as obras de mulheres artistas têm uma participação cada vez mais frequente em exposições em museus, o contributo das mulheres na história e na sociedade continua em grande parte na sombra, excluídas das temáticas das exposições em espaço museal.

Mas tornar visível a participação das mulheres na dinâmica das diversas sociedades implica que a sociomuseologia dê o seu contributo e repense os conceitos de preservação do património, as políticas de recolha e incorporação em museus, as técnicas de apresentação dos bens culturais em exposições museológicas.

Se considerarmos que o apagamento ou invisibilidade das mulheres na história não é casual, mas intencional e propositado (Pollock, 2007), correspondendo ao estabelecimento e perpetuação das relações de poder que garantem a manutenção da dominância do género masculino, podemos perceber nessa intencionalidade as relações de género que lhe estão subjacentes. Permite compreender as dinâmicas de dominação/sujeição através da

interpretação dos vestígios materiais/culturais que chegaram até nós pelos acervos dos museus, representantes da sociedade hegemónica masculina. Também a criação dos primeiros museus se inscreve nesta dinâmica considerando que foram constituídos por homens e que durante muito tempo se mantiveram como um terreno de trabalho e investigação interdito às mulheres.

Assumimos neste trabalho ser possível utilizar os bens patrimoniais preservados em contexto museal para entendermos as relações de género e as relações de poder entre mulheres e homens, utilizando os acervos museológicos existentes, constituídos na sua maioria a partir desta ótica preservacionista masculina.

A relevância cultural, social e política das questões colocadas pela categoria analítica género conduziu-nos a pesquisar e analisar as consequências do esquecimento/apagamento das mulheres para a teoria e prática museológicas e para o trabalho realizado nos museus. Levou-nos ainda a procurar saber como pode a sociomuseologia incorporar a categoria analítica género contribuindo dessa forma para resgatar a memória e os patrimónios femininos e para a igualdade de género que a sociedade contemporânea tanto anseia.

Por uma questão de identificação e opção pessoais decidimos desenvolver a pesquisa segundo a ótica e crítica femininas da sociomuseologia, entrando naquela franja temática que tradicionalmente diz respeito à mulher, considerada um dos vértices das complexas relações de género.

Convém esclarecer, no entanto, que o âmbito das relações de género ultrapassa em muito a relação homem/mulher e entra em campos como os da identidade e cultura gay, transgénero e transsexualidade, bissexualidade, androginia e o chamado “terceiro sexo”. Isto significa que no estudo do género estão englobadas todas as formas sociais e culturais de se <ser humano>, independentemente do sexo biológico ou da orientação sexual.

Dada a vastidão e a complexidade da temática seremos necessariamente generalizadoras porque tal como a categoria género também a categoria analítica mulher(es) tem especificidades que resultam do sexo, raça/etnia, idade, cultura, sociedade e tempo que não poderão ser aqui abordadas.

Assim, quando neste trabalho nos referirmos às relações de género, estaremos a reportar-nos apenas às relações entre homem e mulher entendidas do ponto de vista social, antropológico, cultural e patrimonial, ou seja, entendidas como relações de poder historicamente fundamentadas. Serão as relações entre homem e mulher que orientam a pesquisa e direcionam o nosso olhar sobre as exposições museológicas em contexto museal e para as imagens da mulher transmitidas nessas exposições.

Ao abordarmos as relações entre a sociomuseologia e a categoria de análise género sob uma ótica feminina, não propomos uma rutura teórica ou conceptual no campo científico, nem a existência de uma sociomuseologia feminina, nem sugerimos a criação de um museu das mulheres por cada um dos museus existentes de predominância masculina. Iremos antes avaliar a possibilidade de desenvolver uma metodologia que utilize um olhar feminino sobre o trabalho museológico para resgatar da sombra esse universo “apagado” ou esquecido.

Justificada a escolha do tema da presente tese de doutoramento, reafirmamos a opção de nos situarmos no campo científico da sociomuseologia, na área específica que aborda o cruzamento desta com o género, visando contribuir para a linha de investigação em Teoria Museológica.

Ao seguirmos por esta linha de investigação e abordarmos o tema específico da imagem da mulher em exposições museológicas em contexto museal, esperamos contribuir para o avanço da Teoria Museológica, ao clarificarmos as consequências e as implicações teórico-práticas para a vertente da sociomuseologia da adoção de uma perspetiva integrada de género.

Torna-se imperativo elucidar que optamos por trabalhar com a vertente da sociomuseologia, não por considerarmos que existem várias museologias, mas por entendermos que são possíveis diversas abordagens, formas de pensar e praticar a museologia. Decorrente daquilo que se designa habitualmente por Nova Museologia, a Museologia Social ou Sociomuseologia assume o compromisso com as questões sociais atuais através de um olhar multidisciplinar e adequando as estruturas museológicas às mudanças incessantes da vida contemporânea (Moutinho, 2007). E é por essa via que pretendemos seguir.

A Problemática

Poderíamos pensar que em Portugal e no espaço da União Europeia a necessidade de uma política para a igualdade de género não se coloca na contemporaneidade. Contudo, as estatísticas da violência doméstica contra as mulheres, as desigualdades persistentes no mundo do trabalho (como a disparidade de salários, a sobrecarga de horário de trabalho e o aumento do desemprego feminino), o crescente tráfico de mulheres, as desigualdades na

educação e no acesso à informação, a iliteracia, o défice na tomada de decisão, na representação, nas funções públicas e no exercício do poder político, demonstram que há muito a fazer para alcançar a igualdade *de facto*.

Oficialmente a preocupação com a igualdade de género tanto ao nível mundial como no espaço da União Europeia consolidou-se e impôs-se na década de noventa do século XX após a realização em Pequim da *IV Conferência Mundial sobre as Mulheres*, promovida pela Organização das Nações Unidas (ONU) em 1995, onde foi proposto o *mainstreaming* de género como estratégia para a igualdade⁴. Esta tendência para transversalizar a preocupação com a igualdade de género continua a intensificar-se dado que em Julho de 2010 a ONU decidiu criar uma agência especializada a iniciar funções em Janeiro de 2011, a ONU-Women ou ONU-Mulheres, que passa a ser a entidade especializada das Nações Unidas para a igualdade de género e o empoderamento das mulheres (www.unu-women.org).

No plano científico verifica-se por toda a Europa o surgimento de um crescente número de cursos, centros de pesquisa e institutos sobre a questão do género e os “women studies”. A própria Comissão Europeia criou o Instituto para a Igualdade de Género com início de funcionamento em 2009 e com sede em Vilnius na Lituânia.

Tem-se verificado que a desigualdade de género se manifesta na família, no mercado de trabalho, na estrutura política, jurídica e na produção cultural e ideológica, dado que a relação de género está socialmente presente em inúmeras esferas que se inter cruzam, sobrepõem e interagem entre si, tornando o assunto complexo e de difícil análise.

Entendemos as relações de género e a definição da feminilidade e da masculinidade como relações de dimensão social que criam diferenças no posicionamento de mulheres e homens em vários níveis: político, económico, étnico, religioso, educativo.

Uma das causas da desigualdade de género e da desvalorização da mulher relativamente ao homem decorre da imagem social construída nos *media*, nas escolas, na interação social e que assenta em representações sociais, estereótipos, normas sociais, condutas socialmente aceites e papéis atribuídos socialmente.

Outra causa para a desigualdade entre homens e mulheres decorre de motivos históricos e culturais que na civilização Ocidental radicam no mito fundador da tradição judaico-cristã e na longa persistência da crença numa ordem natural que colocava as mulheres em posição de dominadas face aos homens.

⁴ A I Conferência Mundial sobre as Mulheres foi realizada em 1975 na Cidade do México; a II Conferência Mundial realizou-se no ano de 1980 em Copenhaga na Dinamarca e a III Conferência ocorreu em 1985 em Nairobi no Quênia.

Sabemos também que a experiência, o conhecimento, as perspetivas e as prioridades das mulheres não são iguais às dos homens e que homens e mulheres têm dificuldade em representar e interpretar os interesses e as expectativas uns dos outros. Não podemos, por isso, partir do pressuposto que as mulheres beneficiam automaticamente de um determinado projeto, de determinada intervenção ou política, da mesma forma que os homens.

Transpondo este pensamento para a sociomuseologia e a prática museal⁵ e aceitando que um mesmo processo criativo e cultural tem efeitos diferentes sobre as mulheres e sobre os homens, que nenhum projeto é neutro no que respeita ao género e que as diferenças de género podem ser percebidas no trabalho museal, importa delimitar uma área específica de investigação que nos permita refletir sobre o contributo da sociomuseologia para a visibilidade e valorização social das mulheres.

Interessa-nos concretamente perceber e reconhecer de que forma o produto final resultante do trabalho em museus cuja expressão mais visível é atingida nas exposições museológicas⁶, podem alimentar a desigualdade de género e reforçar a diferenciação sexual ou, pelo contrário, de que forma as podem esbater.

Para compreendermos esta relação partimos da definição de museus como meios de comunicação e locais de representação da identidade coletiva, locais de reapropriação e utilização social do património, locais onde pode ocorrer a ritualização dos traços diferenciais fundamentais de um grupo, locais de preservação de parcelas de indicadores culturais e das referências patrimoniais constituintes da memória coletiva e um dos locais onde ocorre a relação entre os seres humanos com os bens culturais.

Vamos também considerar que a cultura e as ações culturais, incluindo as atividades dos museus, não podem validar nem justificar a desigualdade de género e iremos desenvolver a investigação com o intuito de mostrar qual é a imagem das mulheres apresentada nas exposições museológicas dos museus portugueses na contemporaneidade.

Num plano legislativo, relacionado com a sociomuseologia e os museus, constata-se que na legislação nacional específica sobre museus não é feita referência à igualdade de género, nem ao *mainstreaming* de género e que as/os funcionárias/os e as/os profissionais de museus não estão a receber formação nem a ser preparadas/os para incorporar as preocupações de género na sua prática quotidiana, apesar de tal estar previsto na legislação em vigor. Daí surgirem as inquietações que nos levam a perguntar:

⁵ Utilizamos o termo “museal” para nos referirmos às ações, projetos, práticas desenvolvidas no cerne dos museus e das instalações de cariz museológico.

⁶ Utilizamos o termo “museológico” para toda a ação ou prática no âmbito da disciplina Museologia.

- Está a sociomuseologia a contribuir para a igualdade de género? E os museus estão a trabalhar tendo a igualdade de género como objetivo?
- Que consequências tem para a sociomuseologia a adoção de uma perspetiva integrada de género?
- Que mensagem transmitem os museus portugueses aos/às seus/suas visitantes/ utilizadores/as⁷, no tocante à dimensão de género e mais especificamente às mulheres?

A adoção da categoria analítica género pela sociomuseologia implica mais do que um alargamento do campo de estudo, da tipologia dos bens culturais a recolher e a preservar e da metodologia de análise desses bens. Tal como sucedeu na sequência do alargamento do conceito de património, a adoção da categoria género possibilitará à sociomuseologia o questionamento e a transformação dos seus conceitos dominantes e da relação entre eles.

Para as/os historiadoras/es ficou demonstrado que a categoria género não se limita ao estudo da família e das relações de parentesco, mas possibilita o estudo e o entendimento da relação destes com os sistemas sociais, da economia, da política, do poder e do simbólico (Scott, 1986). Parece-nos que uma ampliação semelhante do âmbito do enfoque teórico poderá acontecer com a sociomuseologia, que na sua génese e definição engloba as questões da igualdade, do reconhecimento da diversidade e o respeito pelo indivíduo. A integração da categoria género possibilitará relacionar estas questões com a clarificação do papel das mulheres na sociedade e a sua relação com o património cultural.

Mas para que a relação da sociomuseologia e a categoria género se cumpra através da adoção plena das preocupações contemporâneas com a igualdade de género, a categoria de análise não poderá ficar restrita ao universo feminino, nem ao aparecimento de museus de mulheres ou à constituição de acervos de objetos tradicionalmente relacionados com a mulher, como os têxteis, os objetos da domesticidade ou a família. Caso esta restrição ocorra, a sociomuseologia continuará a perpetuar a imagem desvalorizada e estereotipada da mulher e em nada contribuirá para o entendimento do seu papel na história e nos vários aspetos e momentos da transformação da sociedade, correndo o risco de criar <guetos patrimoniais> femininos desligados do todo social e cultural.

Acreditamos ser necessário para a sociomuseologia dar o passo seguinte: analisar e interpretar os bens culturais dos acervos constituídos e em constituição, como resultantes

⁷ Utilizamos a denominação “visitantes/utilizadores” em alternativa a “público” dos museus por considerarmos que uma parcela cada vez mais significativa das pessoas que entram num museu, não vão para efetuar uma visita às exposições museológicas, mas para participar em atividades nas quais utilizam o espaço museal.

das relações sociais de género e não como objetos tipicamente masculinos ou femininos, ou ainda mais grave, neutros.

Sendo o campo de estudo da sociomuseologia demasiado lato para serem abordadas numa única investigação todas as suas possíveis relações com a categoria género, impôs-se uma delimitação do enfoque da investigação para responder às nossas interrogações. Abordar o género sob uma perspetiva da mulher e da feminilidade vem ao encontro das nossas expetativas pessoais, mas trabalhar a “mulher” na sociomuseologia continua ainda a ser um tema demasiado vasto para uma investigação no âmbito do doutoramento.

O impacto das desigualdades de género faz sentir-se ao nível da interação social e perpetua-se nas relações entre os indivíduos, mulheres e homens, entendidas como elementos socializadores. Pareceu-nos que uma análise das exposições museológicas sob a perspetiva da mulher poderia contribuir para obter uma resposta às inquietações supramencionadas, por serem as exposições uma das expressões mais significativas do trabalho museal onde ocorre o contacto com as/os visitantes/utilizadoras/es dos museus.

Daqui surge a nossa primeira hipótese de trabalho: *as exposições museológicas em espaço museal podem ser utilizadas como uma ferramenta para a obtenção da igualdade entre homens e mulheres. Concretizando ainda mais a hipótese: as imagens das mulheres transmitidas pelos bens patrimoniais e expostas em museus podem ser utilizadas pelas/os profissionais da museologia/sociomuseologia para contribuir para a eliminação dos estereótipos desfavoráveis que colocam as mulheres em situação de desvalorização relativamente aos homens.*

Para testarmos esta primeira hipótese analisamos diversas exposições de museus portugueses sob a perspetiva da representação da mulher, tentando apreender qual a imagem ou as imagens que essas exposições veiculam aos/às visitantes/utilizadores/as e que estereótipos, papéis de género e categorias de mulher lhe estão predominantemente subjacentes.

Nesta análise tomamos em consideração que as peças constituintes das coleções museológicas não são, na sua grande maioria, da responsabilidade das tutelas presentes, nem das/os dirigentes e funcionárias/os atuais, dado estarmos perante museus centenários e museus recentes, mas com uma identidade institucional consolidada, que na generalidade não resultam de uma política contemporânea de coleta de acervos. Mas, por outro lado, consideramos que a seleção das imagens a incluir numa exposição, os textos escritos, o contexto ambiental e a museografia elaborados para uma exposição museológica são responsabilidade imputada aos/às profissionais atuais, de quem se exige a integração das

preocupações que promovam a igualdade de género no trabalho do museu e a consciencialização das/os visitantes/utilizadoras/es para esta problemática.

Seguindo as pegadas de Griselda Pollock (2007) na sua proposta de criação de um museu virtual feminista, vamos olhar as exposições museológicas dos museus portugueses como discurso e representação, como locais de produção de significados e de diálogos que se estabelecem entre as/os produtoras/es (museólogos e museólogas) e as/os utilizadoras/es (observadoras/es) num processo de interpretação e reinterpretação contínuos.

Tal como propõe Pollock (2007) analisamos os conteúdos fora das categorias de classificação patrimoniais clássicas, para que os objetos e os textos e todos os componentes do discurso expográfico possam revelar mais do que os princípios abstratos de forma, de estilo ou o individualismo do/a criador/a.

As imagens da mulher apresentadas em museus estão historicamente datadas, socialmente contextualizadas e integradas em correntes estéticas e são já elas próprias o resultado de conceptualizações e categorizações estereotipadas da mulher, próprias da época e da sociedade em que as imagens foram produzidas, com o objetivo principal de manter a ordem social estabelecida. Mas continuamos hoje a apresentá-las nos museus como <obras de arte> desprovidas de qualquer outro significado além do artístico e estético, esquecendo-nos que o/a observador/a olha as imagens e descodifica-as com um aparelho conceptual contemporâneo, carregado com os estereótipos, as normas, valores e atitudes de hoje.

Impõe-se por esse facto analisar a imagem das mulheres sob o critério da representação e da utilização social que dela é feita num espaço de comunicação, representação, mas também de socialização, fruição e educação como o museu. Tentamos apreender que subcategorias de mulher estão presentes nas exposições e que características da mulher são transmitidas em termos de conteúdos expositivos e de comunicação com o público. Em suma, observamos se o museu como espaço socializador e meio de comunicação contribui para a construção das nossas concepções de feminilidade e de masculinidade.

Sabemos que na maior parte dos casos, nem a apresentação nem a descodificação de imagens negativas estereotipadas são feitas de forma consciente. Com esse facto em mente pretendemos alertar para a necessidade de uma eventual mudança na forma de conceber e apresentar as exposições tendo como objetivo subjacente a igualdade de género e o impacto que as exposições produzem sobre os homens e as mulheres.

Ao analisarmos as representações de mulheres nas atuais exposições de alguns museus portugueses, pretendemos responder concretamente às seguintes questões que

delimitam a nossa problemática no âmbito da sociomuseologia e o nosso tema específico de investigação:

- Que imagens de mulheres utilizam e transmitem as exposições dos museus portugueses? A que categorias predominantes de mulher correspondem?
- De que forma as imagens das mulheres que os museus nos transmitem, confirmam ou reforçam os estereótipos de género que perpetuam a desigualdade?
- As imagens de mulheres expostas nos museus portugueses correspondem às representações sociais das mulheres da sociedade portuguesa na contemporaneidade?
- As imagens das mulheres que os museus apresentam nas exposições museais refletem a atual posição social das mulheres na contemporaneidade, as suas expectativas e os seus problemas?

Colocar estas questões permite-nos levantar uma segunda hipótese de trabalho: *se os museus têm a capacidade (enquanto espaços de comunicação, representação, validação e poder) para alterar os estereótipos e as representações socialmente construídas, podem também assumir um posicionamento, tanto teórico como prático, que lhes permita contribuir para a promoção de uma imagem da mulher que dilua a desigualdade de género que persiste na sociedade contemporânea.*

Para verificarmos esta segunda hipótese, que corresponde na nossa investigação à elaboração de teoria, recorreremos a três conceitos fundamentais da sociomuseologia - memória, património e identidade - que permitem avaliar o impacto dos museus na sociedade e o poder dos museus nas dinâmicas sociais e políticas. Tentamos relacionar os conceitos de memória, património e identidade com a dimensão sociocultural e patrimonial feminina saindo do discurso neutro, ou seja, de tendência masculina.

Utilizamos o conceito de memória coletiva ou social tal como o definem as ciências humanas e sociais, deixando de fora os processos e componentes químicos e perceptivo-cognitivos que definem a memória nos planos fisiológico e psicológico.

Os processos da memória são intrínsecos à sociomuseologia, sendo um dos seus conceitos operativos básicos: trabalhar com património é trabalhar com a memória e há muito que os museus foram definidos por Pierre Nora (1984) como lugares de memória(s) e que Jacques Le Goff (1982) relacionou o nascimento dos grandes museus europeus no século XVIII com o movimento científico que ocorria na época, destinado a fornecer à memória coletiva das nações, os monumentos das recordações, ou seja, os arquivos, as bibliotecas e os museus.

A memória social é uma das componentes da identidade coletiva e nos museus é expressa pelo conjunto dos documentos/testemunhos que formam o património cultural. Mas além de preservada, a memória nos museus é também reinterpretada, representada e em determinadas ocasiões manipulada enquanto instrumento e objeto de poder. Considera-se ainda que a memória social é ela própria manipuladora dos fenómenos históricos e sociais, na medida em que aquilo que se recorda não corresponde a toda a verdade, mas a uma interpretação de uma parcela da realidade. Estabelecem-se desta forma ligações entre a memória, o esquecimento e o conhecimento produzido pelo senso comum, referido nesta tese a propósito das representações sociais.

Le Goff (1982) sintetizou o mecanismo e a problemática da preservação da memória coletiva e social, estreitamente relacionada com o poder, afirmando que do passado não sobrevive o conjunto total, mas é feita uma seleção pelas forças que detêm o poder e pelos/as próprios/as historiadores/as.

A memória coletiva e o património museológico preservado nos museus relacionam-se desta forma com a nossa questão de partida: a memória das mulheres esquecida ou apagada nos museus. Aquilo que maioritariamente sobrevive nos museus e nas instituições de memória é uma escolha feita por quem detém a decisão e a possibilidade de selecionar, de recordar, de fazer esquecer. Historicamente esse poder tem sido um apanágio masculino contribuindo através dos museus e da preservação da memória para a sua continuidade no exercício do poder.

O conceito de património com que trabalha a sociomuseologia tem um carácter multidimensional e abrange as categorias de património cultural, natural, tangível e intangível ou imaterial. Esta definição está presente nas palavras de Hugues de Varine (1974) que transcrevemos:

“(...) o património compõe-se de três elementos: o meio ambiente do homem, o conjunto de conhecimentos acumulados pelo homem e o conjunto dos bens culturais, isto é, o que o homem fabricou para responder às necessidades da sua vida e do seu desenvolvimento.” (Varine, 1974,12).

O património cultural faz parte do património global da humanidade e é dele que se ocupam os museus e os processos museológicos. Esta conceção do património cultural, passível de ser musealizado e sobre o qual podem recair as ações ou funções museológicas⁸ é relativamente recente e baseia-se nas transformações conceptuais da

⁸ Consideramos como ações ou funções museológicas, o conjunto das ações que visam a Pesquisa, a Preservação e a Comunicação dos bens patrimoniais, independentemente destes se encontrarem em contexto museal ou não. Em Portugal, a Lei-quadro dos Museus Portugueses, n.º 47/2004 de 19 de Agosto, define as seguintes funções museológicas: estudo e investigação, incorporação, inventário e documentação, conservação, segurança, interpretação e exposição, educação.

museologia ocorridas a partir da década de setenta do século XX com o surgimento da Nova Museologia.

Para que o património cultural tenha significado é necessário que a comunidade ou os sujeitos se identifiquem com ele, que o reconheça e estabeleça com esse património uma relação de afetividade/identidade que provoque a necessidade da sua preservação. Transformado o património num interesse coletivo justificam-se os processos de musealização e a existência dos museus.

Sob o ponto de vista feminino esta questão é pertinente: como se identificam as mulheres com o património selecionado maioritariamente por homens, preservado por homens e que conta a vida dos homens? Se a herança patrimonial é a consciência da existência do património assumido como conjunto de signos que permitem a identificação do indivíduo em relação a si mesmo e ao grupo a que pertence, no tempo e no espaço, (Bruno, 1996) qual é a herança patrimonial com que as mulheres se identificam?

A identidade coletiva designa aquilo que perdura, mas também aquilo que distingue e o que congrega. Não existe como objeto social, mas é indissociável da própria formação da sociedade e indispensável para a união do grupo através de um princípio de unificação identitária. Podemos defini-la como:

“(...) aquilo pelo qual uma pessoa, um grupo familiar, profissional, cultural se reconhece a si próprio e é reconhecido pelos outros. Para que esse reconhecimento funcione é preciso que um certo número de representações, de imagens e sentimentos legitimem a pertença a uma história, a uma cultura” (Carreira, 1996, 324).

As identidades coletivas são construídas por acumulação de indicadores culturais ou bens culturais que, ao constituírem-se como traços de diferenciação do grupo reconhecidos por todas as pessoas constituintes desse grupo, formam um substrato identitário comum aos membros dessa comunidade.

No âmbito museológico há um conjunto de ações que permitem a definição das identidades coletivas através do património preservado: os processos de preservação patrimonial, as ações de educação patrimonial⁹, o conhecimento (entendido como processo de tomada de consciência) e a identificação com determinado recorte patrimonial.

O património cultural inclui-se no conjunto de representações da identidade e os museus são espaços privilegiados onde ocorre a sensação de pertença a uma dada cultura e sociedade, seja por oposição ou por identificação.

⁹ Maria Lourdes Parreiras Horta (2003) define educação patrimonial como “um **processo permanente e sistemático** de trabalho educacional **centrado no Patrimônio Cultural** como **fonte primária de conhecimento** e enriquecimento individual e colectivo. Isto significa tomar os objectos e expressões do Patrimônio Cultural como ponto de partida para a actividade pedagógica, observando-os, questionando-os e explorando todos os seus aspectos, que podem ser traduzidos em conceitos e conhecimentos.” (A *bold* no original).

Mas as comunidades podem também utilizar os traços que os diferenciam de outros grupos e elaborar representações coletivas, encenando a sua identidade em rituais ou manifestações culturais. Um museu é neste sentido uma expressão ritualizada dos traços identitários diferenciais do grupo. A identidade coletiva resulta ainda da identificação com um território surgindo por oposições territoriais do tipo local/global, centro/periferia.

As questões relativas à identidade coletiva ao serem questionadas sob uma perspetiva de género, colocam interrogações sobre a importância das mulheres na constituição da identidade de uma comunidade.

Não podendo desligar a constituição da identidade dos processos de preservação do património cultural e da memória coletiva, parece-nos que também a identidade de um grupo reflete na maioria dos casos a dominância masculina associada ao exercício do poder. A identidade feminina permanece associada aos rituais do espaço privado e doméstico, à maternidade e à educação das crianças, à prestação dos serviços de assistência e cuidado.

Será importante para a sociomuseologia averiguar até que ponto as identidades femininas coletivas estão representadas nos museus, materializadas nos bens culturais musealizados ou se as identidades ali preservadas refletem a identidade feminina ou apenas a masculina.

Ficou até este ponto estabelecido que situamos a tese no campo científico da museologia, na vertente da sociomuseologia e na linha de investigação em teoria museológica. Seleccionamos como área de estudo a relação da sociomuseologia com o género e como tema específico a imagem das mulheres em exposições de museus portugueses. Em seguida importa estabelecer a delimitação da amostragem para a realização do trabalho de campo ou estudo empírico que permitirá a verificação das nossas hipóteses.

Entre o universo dos museus portugueses seleccionamos um grupo obedecendo aos seguintes critérios:

- Museus cuja vertente patrimonial aborda obrigatoriamente, duma forma direta ou indireta, o universo cultural feminino, com potencial que possibilite, pelo menos teoricamente, uma representação que escape ao recurso ao “falso neutro”;
- Museus com exposições de longa duração ou temporárias, bem documentadas através de catálogos ou roteiros atualizados;
- Museus de tutelas diversas, com missões e coleções distintas e diversificadas;
- Museus com exposições temáticas e não meramente apresentação de coleções que tendem a discursos minimalistas e, por isso, impossíveis de analisar sob a ótica do género.

Tomando estes pressupostos em consideração escolhemos para campo de análise empírica as exposições permanentes ou de longa duração dos seguintes museus: Museu Nacional do Traje, Museu Nacional do Teatro, Museu do Fado (situados em Lisboa), Museu de Francisco Tavares Proença Júnior (situado em Castelo Branco), Museu do Trabalho de Setúbal e o Museu de Portimão.

Trata-se de museus com exposições dedicadas ao património imaterial (o teatro e o fado), ao têxtil entendido como um recorte patrimonial associado ao universo feminino (Museu do Traje e Museu de Francisco Tavares Proença Júnior) e ao trabalho na ótica dos papéis de género (indústria conserveira, temática abordada nos Museus de Setúbal e de Portimão).

Selecionamos dois museus representativos de cada recorte patrimonial para servirem de aferição um relativamente ao outro quanto à forma como utilizam a imagem da mulher nas exposições.

A análise de exposições museológicas em contexto museal sob uma perspetiva integrada de género e no caso específico do nosso trabalho, sob a perspetiva da mulher, carece de uma metodologia. Sendo a interdisciplinaridade a característica fundamental da sociomuseologia, permite-nos a aproximação a outras ciências e a apropriação de ferramentas já testadas e de conceitos já trabalhados.

Apropriamo-nos neste trabalho da chamada Teoria das Representações Sociais (TRS) desenvolvida na psicologia social por Serge Moscovici (1976, 1994, 2004) e utilizamo-la como ferramenta de análise de exposições, ou seja, como quadro conceptual de análise.

Na observação das imagens da mulher transmitidas pelas exposições em contexto museal, preocupa-nos a criação de uma plataforma de leitura contemporânea das mesmas, uma aproximação às exposições através do olhar atual e não da/o especialista da história da arte, da arqueologia ou da antropologia, mas da/o cidadã/o comum, da/o visitante e utilizador/a dos museus portugueses.

Também aqui se impõe perguntar: como pode este conceito de representação social retirado da psicologia, servir à sociomuseologia? E mais concretamente como pode ser utilizado numa investigação sobre sociomuseologia e género?

Admitimos que ao analisarmos a imagem das mulheres transmitida nas exposições de museus portugueses, estamos a trabalhar no âmbito das representações sociais, não só a representação social da mulher construída nas exposições, mas também a imagem social construída no processo de descodificação que as/os visitantes/utilizadoras/es fazem dos conteúdos expositivos.

Aceitando que a representação social é uma espécie de pensamento social que traduz o conjunto dos conhecimentos, crenças e opiniões partilhadas por um grupo sobre

determinado objeto, será legítimo considerar que uma exposição em contexto museal transmite a representação social dominante sobre a imagem das mulheres.

Mas, se por outro lado, considerarmos as exposições em contexto museal como locais de provocação, de rutura e de crítica, também será legítimo admitir que uma exposição poderá utilizar o conjunto dos bens culturais para mostrar uma imagem da mulher que fuja aos estereótipos mais comuns e desfavoráveis.

É a utilização da Teoria das Representações Sociais na análise das exposições museais que nos permite colocar a possibilidade de uma imagem ou mensagem transmitida numa exposição em contexto museal, ter ou não impacto suficiente para moldar opiniões e constituir-se numa nova representação social. A confirmar-se esta possibilidade confere aos museus um imenso poder no âmbito social e, no caso específico que estamos a estudar, na construção de uma imagem igualitária da mulher.

Delimitação Temporal da Investigação

Apresentamos até aqui a nossa linha de investigação para a elaboração da tese em Teoria Museológica, definimos a área da investigação em Sociomuseologia e Género, e apresentamos o tema específico a investigar sobre as Imagens da Mulher em exposições museológicas em contexto museal sob uma perspetiva integrada de género, com o objetivo último de saber se os museus têm a capacidade para alterar representações sociais e estereótipos contribuindo para a igualdade de género.

Delimitamos como horizonte temporal desta investigação a contemporaneidade, lançando o nosso olhar sobre exposições patentes ao público durante o período de duração da investigação. Esta opção pela contemporaneidade deve-se às hipóteses atrás colocadas (ver páginas 27 e 29) que pretendem responder a questões sobre o papel atual dos museus e da museologia.

Excluimos da nossa pesquisa as análises evolutivas, históricas ou artísticas das imagens de mulheres difundidas pelas exposições museológicas. Numa época em que a igualdade de género está no centro das preocupações das políticas públicas (*mainstreaming* de género) interessa saber como essas preocupações se refletem no trabalho atual dos/as responsáveis dos museus e dos/as comissários/as de exposições museológicas e nos/as

visitantes/utilizadores/as dos museus considerados/as os/as recetores/as das mensagens expositivas.

É a sociomuseologia como campo disciplinar de investigação que nos permite este olhar sobre o contemporâneo. Mas reforçamos aqui a ideia que a questão do género em sociomuseologia pode ser abordada por dois ângulos distintos já referidos. O primeiro ângulo, o da igualdade de género que incide sobre a esfera da política, da gestão organizacional, conduziria a uma análise sobre a quantificação do papel das mulheres na museologia e nos museus, abordando a crescente feminização da área da cultura e dos museus em Portugal e as consequências deste facto.

Um segundo ângulo de abordagem próprio das ciências humanas e sociais que aborda o género como categoria analítica e trata a questão feminina sob o ponto de vista relacional, integrado no sistema hierárquico das relações de género, no sistema de poder, na interseccionalidade com outras categorias de análise e comparativamente aos homens. Inclui-se neste último a tentativa da visibilidade das mulheres nos museus não como museólogas ou profissionais dos museus, mas como “ser social” (Oliveira Jorge, 1997).

Conscientes por um lado do estado incipiente da investigação em sociomuseologia e género e por outro da íntima relação entre a apropriação da categoria analítica género por uma determinada ciência e a obtenção da igualdade de género, não poderíamos deixar de efetuar neste trabalho a abordagem política ao género.

Consideramos *a priori* que a museologia e a sociomuseologia ao integrar uma perspetiva de género na teoria e na prática, assumem de imediato a igualdade de género como estratégia de gestão, na organização, no planeamento, na execução e na avaliação das instituições museais e das ações museológicas.

Ao constatarmos a extrema importância que as organizações e instituições políticas internacionais, nomeadamente a Organização das Nações Unidas e a União Europeia, estão a dedicar à igualdade e ao *mainstreaming* de género, optamos por analisar esta temática com recurso aos documentos produzidos nestas instâncias relacionando-os com a aplicação na área da cultura.

Relativamente à baliza cronológica para a análise documental tomamos como referência mais recuada o ano 1995, data da realização em Pequim da *IV Conferência Mundial sobre as Mulheres*, onde se adotou a estratégia do *mainstreaming* de género e se internacionalizou a preocupação com as relações de género e os direitos das mulheres como direitos humanos.

Como baliza cronológica na análise das exposições museológicas optamos pelas que estão atualmente patentes ao público, excluindo qualquer olhar evolutivo sobre os conteúdos expositivos e as alterações cronológicas das exposições permanentes dos

museus analisados. Esta opção foi motivada pelo facto de pensarmos que desde 1995 estão criadas as condições políticas e legislativas para que o *mainstreaming* de género fosse adotado como estratégia pelas/os profissionais responsáveis pelas políticas públicas, culturais e museológicas e a categoria analítica género fosse introduzida nas análises teóricas e reflexões sobre museologia.

Fontes e Metodologias de Investigação

Definido o tema, apresentada a problemática, as hipóteses e estabelecida a baliza temporal para a análise da imagem da mulher em exposições museológicas, coloca-se a questão de saber como produzir conhecimento sobre sociomuseologia e género e que metodologia e fontes utilizar.

Sabemos que as questões que colocamos como investigadoras/es são sempre histórica e culturalmente influenciadas e que a escolha do método de investigação adequado é o garante da objetividade da pesquisa.

Para garantir a cientificidade e objetividade da investigação em ciências humanas e sociais é necessária a total transparência relativamente ao método utilizado. A objetividade sai ainda mais reforçada se clarificarmos o ponto de partida e o entorno do/a investigador/a, as práticas e procedimentos metodológicos efetuados, os resultados esperados no contexto social, político e económico, e se contextualizarmos a investigação nos processos ideológicos atuais e pessoais.

Para procedermos à seleção do método de investigação tomamos como referência Serge Moscovici (2008) que se autoconsidera como um “metodólogo politeísta” e assume-se contra a tendência de “fetichizar um método específico”. Para ele a tarefa do investigador é adequar o método ao objeto da investigação.¹⁰ O autor fundamenta a sua opinião em Chomsky ao afirmar que não há métodos para um campo de conhecimento que tenha um verdadeiro conteúdo intelectual, o objetivo é encontrar a verdade, mas como chegar até lá, ninguém sabe.

As perspetivas de Moscovici sobre o método de investigação abrem-nos a possibilidade de construirmos uma metodologia adaptada ao nosso objeto concreto de

¹⁰ Citações retiradas do prefácio escrito por Moscovici no livro organizado por Pedrinho Guareschi e Sandra Jovchelovitch (2008). “*Textos em Representações Sociais*”. Petrópolis: Editora Vozes. (pp. 7 - 16).

estudo, baseando-nos no princípio que é o objeto de investigação que determina o método e não o contrário. Isso não obsta evidentemente que nos orientemos por princípios metodológicos que conferem cientificidade à pesquisa.

Situando-se a nossa pesquisa na linha de investigação em teoria museológica temos como último objetivo contribuir para a construção de uma teoria empiricamente enraizada que enquadre as relações entre o género e a sociomuseologia e para o enriquecimento teórico desta última.

Optamos por uma investigação predominantemente qualitativa que, segundo Flick (2005), se caracteriza pela adequação dos métodos e das teorias ao objeto de investigação. Trata-se essencialmente de uma reflexão do/a investigador/a sobre o assunto em análise partindo de uma variedade de métodos e perspetivas de investigação. Como característica de relevo, a investigação qualitativa utiliza o texto como material empírico (Flick, 2005) seja o texto narrativo, descritivo, o texto resultante de entrevistas, de inquéritos, de aplicação de grelhas ou o texto expográfico.

Para mediar a relação entre o conhecimento social implícito no trabalho museal e o nosso conhecimento e ação individual, apropriamo-nos da teoria das representações sociais como ferramenta que vem sendo cada vez mais utilizada como quadro teórico dos estudos qualitativos sobre a construção social dos fenómenos (Flick, 2005).

Ao adotarmos uma metodologia de investigação qualitativa afastamo-nos de um processo de investigação linear, tradicionalmente caracterizado pelas etapas: teoria, hipótese, operacionalização, amostragem, coleta de dados, interpretação e validação.

Ao invés aproximamo-nos de um modelo circular do processo de investigação. Este modelo conduz o/a investigador/a a uma reflexão permanente sobre o processo de investigação, leva-nos a interligar as várias etapas, reformulando constantemente as hipóteses preliminares, através do processo de coleta, interpretação e comparação dos dados, até chegar à construção da teoria. O lugar central deste processo é dado à interpretação dos dados que garante um “carácter de descoberta” à investigação (Flick, 2005).

A metodologia da investigação qualitativa permite-nos partir de um quadro conceptual - a teoria das representações sociais - que engloba conceitos teóricos próprios da psicologia social que cruzamos com os da sociomuseologia. Dentro deste quadro conceptual construímos a problemática inicial onde introduzimos a questão do género nas ciências humanas e sociais e, em concreto, na sociomuseologia. Uma lista de questões iniciais orientam a recolha dos dados, mas que deixam em aberto a possibilidade de alteração da problemática inicial na sequência das interpretações e comparações dos dados recolhidos.

Este modelo adapta-se à investigação sobre as imagens da mulher em exposições de museus portugueses sob uma perspetiva integrada de género, em que temos como objetivo último teorizar sobre a relação entre sociomuseologia e o género como categoria analítica e realidade cultural, histórica e social.

As hipóteses de partida são preliminares e sujeitas a reformulação ao longo do processo de investigação, decorrente da interpretação dos dados recolhidos nas diversas exposições que constituem a amostragem do campo empírico de estudo.

Apesar de admitirmos uma investigação de cariz aberto temos sempre presentes os critérios científicos essenciais a toda a investigação que se quer credível: a objetividade, validade e fidelidade, que garantem a independência do processo, a capacidade do mesmo para produzir respostas e a clara explicitação dos procedimentos da investigação (Lessard-Hébert, 2008).

Para complementar a investigação qualitativa, optamos por uma análise quantitativa relativamente ao número de imagens de mulheres em comparação com o número de imagens de homens existentes no conjunto global dos bens culturais expostos em cada exposição. Aplicamos a análise quantitativa ao número de exposições que são realizadas por mulheres e por homens para avaliarmos se as exposições comissariadas por umas ou outros integram diferentes perspetivas no tocante à imagem da mulher.

Como técnicas de recolha dos dados escolhemos a análise discursiva (Kimmel e Crawford, 2001), ou seja, a observação analítica da linguagem expográfica utilizada nas exposições museológicas, linguagem essa que inclui os bens culturais expostos, os textos, as legendas e todos os recursos museográficos utilizados em cada exposição.

Como ferramentas de registo recorreremos ao diário de campo com o registo descritivo e fotográfico das exposições museológicas e grelhas de análise com utilização de campos predefinidos.

Relativamente aos resultados esperados com a realização desta investigação ambicionamos provocar um impacto:

- No âmbito das políticas museológicas e culturais nomeadamente nas práticas museais ao nível da elaboração e apresentação de exposições com uma perspetiva integrada de género,
- No âmbito social através do desenvolvimento de ações inclusivas igualitárias para homens e mulheres,
- No âmbito económico, onde pensamos contribuir, ainda que de uma forma residual, para a melhoria das condições de vida das mulheres, ao trabalharmos para o aumento da sua consciencialização, autoestima e empoderamento através da

introdução de uma perspetiva integrada de género nos museus e na sociomuseologia.

a) A construção do quadro conceptual numa perspetiva transdisciplinar: as referências e as fontes

Relativamente à categoria género e à elaboração do Estado da Arte em estudos de género utilizamos como referências as(os) autoras(es) clássicas dos estudos feministas e estudos sobre as mulheres, como Simone de Beauvoir (1949), Margareth Mead (1949), Sherry Ortner (1974), Luce Irigaray (1989, 1992, 2003), Michelle Rosaldo (1980), Thomas Laqueur (1990/2006), Verena Stolcke (2000) e Judith Butler (2008) que nos fornecem o quadro teórico de referência. Recorremos aos estudos da psicologia social e aos trabalhos das autoras portuguesas Lúcia Amâncio (1994a; 1994b) e Teresa Joaquim (1997) que fazem uma síntese em língua portuguesa das várias teorias da psicologia que se debruçam sobre o género.

Os estudos históricos sobre as mulheres dão-nos a perspetiva evolutiva do conceito de sexo e de género, essenciais para a compreensão das lacunas ao nível do património recolhido em museus resultantes da falta de uma perspetiva integrada de género nas ações museológicas.

A ligação entre a história e o género é feita pela historiadora Joan Scott (1986) que abriu amplas perspetivas de investigação para todas as ciências humanas e sociais. Por outro lado, o trabalho de Georges Duby (1992b) é essencial por ser uma das mais consistentes tentativas da história para resgatar o papel da mulher do esquecimento tendo dado origem a estudos designados por “história das mulheres” e “história comparada das mulheres” conduzidos principalmente por historiadoras feministas. Recorremos ainda à historiadora francesa Michelle Perrot (2007, 1998) que dá continuidade ao trabalho de Duby contribuindo para a construção de uma história das mulheres.

O conceito de memória é trabalhado recorrendo à sociologia (Maurice Halbwachs, 1925; Henry Pierre Jeudy, 1992; Fentress e Wickham, 1992; Connerton, 1999), à história (Le Goff, 1982; Pierre Nora, 1990, 1984; Bezerra de Menezes, 1994, 1992a, 1987) e aos estudos de Huyssen (1994, 2002). Interessa-nos a abordagem à memória social ou coletiva enquanto forma de aquisição e retenção do conhecimento e na relação com os documentos/monumentos e os espaços de memória.

Para abordarmos o conceito de identidade que surge nos textos consultados intimamente relacionada com a pesquisa sobre memória, utilizamos os trabalhos de Pollak (1992, 1989), Henry Pierre Jeudy (1992), Mucchielli (1986) e Canclini (2008).

Quanto ao conceito de representação social incidimos nos trabalhos de Serge Moscovici (1976, 1994, 2004) criador da teoria das representações sociais. Para além do referido autor utilizamos os trabalhos de Denise Jodelet (1994) e de Ângela Arruda (2002).

Ainda no nível conceptual, teórico e metodológico e por estarmos a realizar uma tese em sociomuseologia, importa esclarecer o nosso posicionamento nesta área científica. Recorremos a autores como Waldisa Rússio (1981, 1990), Hugues de Varine (1974, 1978, 1987, 1992, 1993, 1994, 1997, 2007), Pierre Mayrand (1991, 1994, 1997, 1998), Mário Moutinho (1998, 1993, 1994, 1996, 2000, 2007, 2008), Mário Chagas (1990, 1994), Cristina Bruno (1996, 1997), Célia Santos (1996, 2002) para definir e delimitar o campo de estudo da sociomuseologia e o seu posicionamento no âmbito mais lato da Museologia.

Para a análise da política integrada de igualdade de género (*mainstreaming* de género) analisamos a ação e os normativos da ONU como instituição de referência na prossecução da igualdade de género em todo o mundo. Num segundo nível abordamos a legislação e regulamentação da União Europeia comparando objetivos e metodologias relativamente à questão da igualdade de género. Finalmente num terceiro plano, abordamos a legislação nacional e a forma como integra as recomendações e normas europeias. São abordados os diplomas que regulamentam a cultura e a museologia nacionais para uma avaliação da existência das preocupações de género e as instituições portuguesas responsáveis pela sua implementação.

A baliza temporal de referência para a seleção dos documentos é o ano 1995, mas abordamos documentos mais antigos quando se revelarem imprescindíveis para o entendimento da problemática da igualdade de género.

b) As técnicas de recolha e ferramentas de registo

Para respondermos às questões iniciais e testarmos as hipóteses colocadas, optamos por realizar uma análise da imagem da mulher utilizada em exposições museológicas no contexto de alguns museus portugueses na contemporaneidade.

Iniciamos o trabalho de estudo empírico com uma visita de sondagem prévia aos museus selecionados, onde entramos como visitante, munida da grelha de análise para avaliarmos estatisticamente o número de imagens de mulheres, o suporte dessa imagem e a sua relação com o todo da exposição.

As exposições são estudadas utilizando uma grelha com dois vetores principais: um primeiro vetor incide na abordagem iconológica apresentando a linguagem, a interpretação e os contextos museográficos utilizados e permitindo a identificação dos bens patrimoniais expostos segundo as classificações tradicionais utilizadas em museus.

Um segundo vetor introduz uma análise pré-iconográfica e aborda questões como as características de género, as atitudes das mulheres representadas nas exposições e os papéis de género associados a estas representações femininas, a sua relação com os homens representados, a identificação ou o anonimato das mulheres.

Quais as temáticas selecionadas para as exposições, que coleções preservam os museus, que trabalho realizam na comunidade visando a igualdade de género, que perspectivas femininas refletem os livros e os catálogos publicados, quais os projetos de pesquisa científica em museus que abordam a questão do género ou tomam em consideração o seu impacto sobre as relações de género, quem faz as exposições nos museus portugueses (os homens ou as mulheres), são questões a ter em mente no processo de recolha de dados.

Como resultado da pesquisa esperamos mostrar a possibilidade ou a necessidade de construir exposições distintas das formas clássicas, utilizando os acervos já existentes nos museus de forma a refletirem as expectativas e as características de ambos os sexos de uma forma igualitária e as das mulheres em particular.

A inexistência de uma metodologia comprovada de análise de exposições que possa servir de apoio ao nosso trabalho conduziu-nos à apropriação da proposta de Griselda Pollock (2007) de efetuar uma resignificação dos acervos expostos em museus, estabelecendo novas relações e rompendo com as categorias de análise e de inventário estabelecidas.

Também analisamos as exposições inspirando-nos em Marcelo Cunha (2006) que propõe uma metodologia de abordagem às exposições museológicas com três níveis distintos de análise: a fundamentação, a produção e a comunicação.

Por estarmos situados no âmbito museal onde as exposições utilizam maioritariamente imagens no processo de comunicação, utilizamos o texto de Panofsky (1984) sobre o significado das artes visuais e a proposta mais recente de Joly (2002) para uma teoria da interpretação da imagem.

Estrutura da Tese

Estruturamos a tese de doutoramento em quatro capítulos onde tentamos responder a um conjunto de questões previamente colocadas e organizadas na grelha que

apresentamos no apêndice n.º 1. No Capítulo I intitulado “Género: categoria analítica e objetivo político” apresenta-se o estado da arte relativo aos estudos de género e as linhas de investigação relevantes nesta área nas diferentes ciências sociais e humanas.

Analisa-se o conceito de género na perspetiva política e do *mainstreaming* de género e apresenta-se a definição deste último. Abordamos ainda neste capítulo a integração do *mainstreaming* de género na cultura portuguesa.

Estabelecemos como objetivos do Capítulo I os seguintes:

- Apresentar os vários significados atribuídos à categoria género;
- Perceber como surgiu e evoluiu a categoria género a partir das análises, interpretações e utilizações de que foi objeto nas várias ciências sociais e humanas;
- Analisar as problemáticas e as consequências resultantes da sua utilização como categoria de análise e como realidade cultural e histórica;
- Explicar o conteúdo político do género, relacionando-o com as ciências políticas e para o desenvolvimento;
- Apresentar os conceitos de igualdade de género e *mainstreaming* de género;
- Analisar criticamente as ações desenvolvidas pela ONU, UE e em Portugal alcançar a igualdade de género.

Para dar resposta aos objetivos estabelecidos para o Capítulo I utilizamos como metodologia a revisão crítica de literatura passando pela psicologia, antropologia, sociologia, história, arqueologia e teorias feministas, não descurando as contribuições de outras áreas científicas.

Para a abordagem ao *mainstreaming* de género e da igualdade de género são apresentados e analisados os documentos fundamentais da ONU, da UE e de Portugal, do ponto de vista dos conceitos utilizados e dos objetivos definidos.

Para o Capítulo II intitulado Sociomuseologia e Género estabelecemos os seguintes objetivos:

- Apresentar uma visão evolutiva da museologia até chegar ao conceito de sociomuseologia que subjaz à construção deste trabalho e onde nos situamos teórica e conceptualmente;
- Analisar a ação do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), da *Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale* (MNES) e do Comité Internacional para a Museologia (ICOFOM) do Conselho Internacional de Museus, (ICOM) e as suas contribuições para a definição de museologia, o surgimento da nova museologia e da sociomuseologia;
- Contribuir para a definição de sociomuseologia e do seu campo de estudo;

- Apresentar os conceitos de memória, património e identidade na ótica da sociomuseologia;
- Construir o corpo teórico e metodológico da apropriação do conceito de género pela sociomuseologia;
- Apresentar as consequências dessa integração para as exposições museológicas, ao nível do conhecimento científico e da prática museológica.

Para darmos resposta aos objetivos estabelecidos para o Capítulo II utilizamos as referências teóricas da sociomuseologia e construímos a nossa proposta pessoal através duma análise evolutiva dos conceitos e das metodologias de abordagem à museologia.

O Capítulo III intitulado “As exposições museológicas como meio de comunicação e espaço de representação” é dedicado à análise das exposições em contexto museal. Nele apresentamos os museus como espaços de comunicação e de representação e apropriamos da teoria das representações sociais como ferramenta útil para a realização dessa análise. Definimos como objetivos para este capítulo:

- Analisar a exposiçãõ museológica em espaço museal como um processo de comunicação;
- Perceber o que distingue o discurso museológico dos restantes;
- Analisar como vemos e interpretamos as imagens observadas numa exposiçãõ;
- Refletir sobre o papel das pessoas, o papel do/a museólogo/a e o papel dos bens culturais numa exposiçãõ;
- Apresentar a construção da imagem social atual da mulher;
- Avaliar quais os estereótipos e as categorias femininas dominantes na atualidade;
- Construir e apresentar uma proposta de análise de exposições museológicas utilizando os pressupostos da sociomuseologia, a teoria das representações sociais e a categoria género como quadro teórico.
- Propor uma metodologia de análise de exposições em contexto museal que nos possibilite utilizar um mesmo método analítico para a grande diversidade de bens patrimoniais expostos, de cronologias diversas, autores/as heterogéneos/as, provenientes de culturas e quadros de pensamento distintos.

Para dar resposta a estes objetivos utilizamos como metodologia a apropriação crítica através da multidisciplinaridade, de metodologias construídas pela história da arte, ciências visuais e teorias da comunicação e da imagem.

O Capítulo IV intitulado “A imagem da mulher em exposições de museus portugueses” é dedicado à análise crítica das imagens da mulher presentes nas exposições dos museus selecionados.

É feita uma caracterização dos museus que servem como campo de análise através de um historial e da sua contextualização no panorama museológico nacional, sendo referida a evolução histórica, a constituição e caracterização dos acervos, a missão e vocação de cada uma destas instituições.

Segue-se a interpretação dos dados recolhidos pela aplicação das grelhas de análise tentando responder às questões colocadas no início do trabalho e verificar as hipóteses levantadas.

Para dar resposta aos objetivos definidos para este capítulo e que permitirão, em última instância, verificar as hipóteses colocadas nesta tese, utilizamos como metodologia a análise discursiva e a interpretação qualitativa e quantitativa dos dados recolhidos.

Nas considerações finais damos resposta às questões colocadas, verificamos as hipóteses e sugerimos uma metodologia de integração da perspetiva de género na sociomuseologia e, em concreto, na execução de exposições museológicas, aplicada tanto ao contexto museal como fora dele.

A introdução de quadros conceptuais no campo teórico da sociomuseologia, como a teoria das representações sociais utilizada como ferramenta de análise de exposições museológicas, a integração da categoria de análise “género” e do conceito de “*mainstreaming* de género”, constituem em nosso entender, a contribuição desta investigação para o enriquecimento da teoria museológica.

Quanto aos aspetos formais da tese referimos que são utilizadas as normas adotadas pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias para a elaboração de teses e dissertações, aprovadas pelo Despacho da Reitoria n.º 101/2009, de 26 de Maio.

Estas normas abrangem não só a apresentação e organização da bibliografia, mas a estruturação e formatação da própria tese, bem como as normas de apresentação e defesa pública da mesma.

O mesmo despacho emanado pela Reitoria da ULHT recomenda a utilização da norma bibliográfica da American Psychology Association (APA) em uso na Universidade Lusófona. Acatamos essa recomendação e utilizamos neste trabalho as normas bibliográficas APA.

Tratando-se duma tese cuja área de investigação está situada no âmbito das relações de género, da igualdade de género e da visibilidade das mulheres, tomamos a decisão de utilizar uma linguagem inclusiva tal como vem proposta no “Guia para uma

linguagem promotora da igualdade entre mulheres e homens na administração pública”¹¹ editado pela Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género em 2009, nomeadamente através:

- Do recurso à utilização de formas duplas referentes a mulheres e homens (exemplo: a museóloga e o museólogo);
- Da concordância adjetival com o substantivo mais próximo (exemplo: museólogos e museólogas portuguesas);
- Da alternância na nomeação dos dois sexos (exemplo: mulheres e homens/homens e mulheres);
- Da utilização de barras para separar as duas formas do artigo no caso dos substantivos com a mesma forma nos dois géneros (o/a visitante);
- Da utilização de barras para separar as desinências nominais (exemplo: a/o cidadã/o; o/a utilizador/a).
- Da substituição dos termos genéricos masculinos “sujeito” e “indivíduo” pelo termo “pessoa”. Manteremos as palavras “sujeito” e “indivíduo” quando nos referirmos ao pensamento de outros autores e estivermos a desenvolver o nosso raciocínio baseado nesses autores. A carga pejorativa habitualmente associada às formas femininas sujeita/ e individua/s impedem-nos de as utilizar.

Considerando a ratificação em 29 de Julho de 2008 da norma escrita estabelecida pelo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa aprovado em 16 de Dezembro de 1990¹², optamos por aplicar a nova grafia já nesta tese, apesar de conscientes da dificuldade e de alguma estranheza na sua adoção. Nas citações de textos em português manteremos a grafia original tal como se apresenta nos livros.

¹¹ Abranches, Graça. (2009). *Guia para uma linguagem promotora da igualdade entre mulheres e homens na Administração Pública*. Lisboa: CIG.

¹² Aprovado pela Resolução da Assembleia da República n.º 26/91, de 23 de Agosto, publicada no Diário da República, serie I-A, n.º 193, de 1991 e ratificado por Decreto do Presidente da República n.º 52/2008, de 29 de Julho.

CAPÍTULO I

Género: categoria analítica e objetivo político

Ninguém nasce mulher. Torna-se mulher.

Nenhum destino biológico, psíquico, económico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade. É o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino.

Simone de Beauvoir, 1949

I.1.

A historicidade da categoria género

O conceito “género” apesar de incorporado em tempos relativamente recentes nas ciências humanas e sociais tem já uma história que decorre das sucessivas análises teóricas, interpretações e utilizações de que foi objeto nas várias ciências.

Uma primeira abordagem aos estudos de género considera-o uma construção social. Desenvolvido no seio dos movimentos feministas de segunda vaga,¹³ pretende-se com a adoção do conceito, ultrapassar as visões essencialistas da diferença dos sexos, que consistem em atribuir características imutáveis às mulheres e aos homens em função das características biológicas. Esta naturalização da condição de ser mulher e de ser homem tem como consequência a permanência da desigualdade entre homens e mulheres, baseada no papel desempenhado por elas na procriação e na reprodução da espécie (Bereni, 2008).

O género na perspetiva anti-essencialista está no centro do pensamento de Simone de Beauvoir (1949) ao considerar que a essência da feminilidade é uma aprendizagem ao longo da vida dos comportamentos socialmente esperados numa mulher e não uma condição inata.

Numa segunda abordagem aos estudos de género este é entendido num contexto relacional. Ao considerar que as características associadas a cada sexo são socialmente construídas numa relação de oposição entre homens e mulheres, não se pode estudar o que depende das mulheres e do feminino sem articular essa análise com o que depende dos homens e do masculino. O género passa dessa forma a englobar os estudos sobre homens e a construção da masculinidade (Bereni, 2008).

A terceira abordagem aos estudos de género insere-o numa relação de poder. Consiste em compreender as relações sociais entre os sexos como uma relação de poder, sendo essa relação hierarquizada e historicamente de dominância masculina. O entendimento da relação entre o género e o poder só é perceptível quando se clarifica o

¹³ Considera-se que os movimentos feministas evoluíram em três vagas. A primeira vaga correspondeu às lutas feministas do século XIX que visavam a obtenção pelas mulheres do direito ao voto. A segunda vaga feminista ocorreu no século XX e procurava a igualdade em todos os domínios. A atual terceira vaga feminista incide sobre a valorização igual das diferenças entre homens e mulheres.

papel das mulheres na sociedade ao longo da história e a forma como os homens têm controlado os papéis sociais da mulher (papéis de género) através da divisão sexual do trabalho e da estreita associação entre a mulher e a maternidade.

A quarta abordagem aos estudos de género considera-o numa dimensão de interseccionalidade com outras categorias de relações de poder como a classe, a raça/etnia¹⁴ e a idade. Nesta abordagem os estudos de género apontam para a relação multicategorial e de interdependência entre o género e as outras categorias sociais que definem a relação social entre seres humanos. Ou seja, não se pode analisar apenas a questão das mulheres como uma categoria de características universais, mas nas especificidades das relações com a raça/etnia, a classe social e a idade, numa interação entre as categorias sociais, o território e o tempo.

Naquela que podemos considerar como uma quinta abordagem, fala-se numa crise do conceito caracterizada por uma problematização do género que coloca em causa a sua operacionalidade na análise social (Stolcke, 2000; Tubert, 2003; Trillo-Figueroa, 2009).

É relevante referir que as diversas abordagens que apresentamos sobre as interpretações do conceito de género não obedecem a uma ordem cronológica, mas a agrupamentos de ideias, interpretações e análises sucessivas e entrecruzadas que conseguimos ordenar através de denominadores comuns, teóricos e conceptuais.

I.1.1.

O Género como construção social

Como ocorre com a maioria dos conceitos centrais em ciências humanas não existe uma definição normativa e unívoca de género (Casares, 2008).

Até aos anos cinquenta do século XX o conceito de género não existia tal como o entendemos hoje e para falar das diferenças entre homens e mulheres utilizava-se a palavra sexo ou diferenciação sexual.

O termo género foi utilizado primeiramente no âmbito da periodização literária e gramatical para distinguir o masculino do feminino (Macedo e Amaral, 2005, 87). Com o decorrer da segunda metade do século XX ganhou novos significados e viu o seu âmbito

¹⁴ As investigações sobre a genética confirmam que não existem raças distintas na espécie humana e que a desigualdade e a exclusão atribuídas a motivos raciais são construções socioculturais, históricas e políticas. As palavras etnia, etnicidade e grupo étnico referem-se a um grupo ou comunidade que partilha determinados traços comuns. A discussão sobre o significado e a relação entre raça e etnia é tão aprofundada quanto a discussão sobre a relação entre as categorias sexo e género. Como essa discussão não tem lugar nesta tese, optamos por utilizar a expressão raça/etnia. Sobre este assunto ver Stolcke, 2000.

alargado à dimensão política, histórica, cultural e social. Mas para o senso comum, género é sinónimo de sexo e para a maioria refere-se exclusivamente às mulheres e entra no domínio das preocupações feministas e dos estudos de mulheres (women studies) excluindo o universo dos homens.

É por influência da língua inglesa que a palavra género adquiriu o sentido de categoria sexual socialmente construída e foi o trabalho da antropóloga norte-americana Margaret Mead (1949) baseado na ideia central de que o sexo é biológico, mas o comportamento sexual é uma construção social, que propôs a distinção entre sexo e género:

“É-nos permitido, a partir de agora, afirmar que os traços de c que qualificamos como masculinos e femininos são (...) determinados pelo sexo de forma tão superficial como a roupa (...) resultado de um condicionamento social. Já não é possível, à luz dos factos, considerar que traços como a passividade ou a agressividade sejam determinados pelo sexo do indivíduo (...)” (Mead, 1949/s/d, 312 e sgs.).

Esta mesma ideia é defendida por Simone Beauvoir (1949) na obra “O segundo sexo”. Ao afirmar “*Ninguém nasce mulher, torna-se mulher*” deu o primeiro grande impulso que possibilitou o avanço na teorização da categoria: a sua separação relativamente à determinação biológica de base sexual.

Se o papel de Simone de Beauvoir e de Margaret Mead é indiscutível no surgir do género como categoria analítica, o desenvolvimento teórico dos estudos de género deve muito aos movimentos feministas do último quartel do século XX cujas investigações e debates visavam a dissociação relativamente ao conceito de sexo.

Por sexo entendia-se as características anatómicas dos corpos, incluindo a morfologia do aparelho reprodutor, reconhecendo-se apenas a existência de dois sexos: homens e mulheres. O género era uma criação exclusivamente social, ou seja, aquilo que as representações coletivas interpretam como ser socialmente homem ou mulher. O género referia-se ao simbolismo sexual das diferentes sociedades e períodos históricos e ao imaginário coletivo marcado pelo dualismo homem/mulher, masculino/feminino, cultura/natureza.

Sob uma perspetiva histórica, a diferenciação de género surgiu na civilização ocidental primeiro que a diferenciação sexual (Laqueur, 2006). Até ao século XVIII não existia uma conceptualização diferenciada dos sexos, por se considerar que o sexo feminino era a versão interna, pouco desenvolvida, negativa e atrofiada do sexo masculino, reportando-se às diferenças anatómicas visíveis nos órgãos sexuais.

A explicação do mundo era “unissexo”¹⁵ em que o corpo do homem servia de modelo considerado perfeito em comparação com o corpo imperfeito da mulher. As diferenças sociais entre homens e mulheres e a posição dominante que o primeiro ocupava na sociedade eram explicadas por uma ordem natural das coisas, uma ordem cósmica, que o mito antropogenético de tradição judaico-cristã explicava e fundamentava: Deus Cria primeiro o homem à sua imagem e semelhança e depois, a partir do homem Cria a mulher como sua auxiliar (Livro dos Génesis, versículo 2: 18).

É neste sentido de uma construção sociocultural das diferenças entre homens e mulheres, de valores e normas dominantes baseados na ordem natural que também Alice Marques (2004) afirma que o género antecedeu os sexos: “Distinções de género, definiam, na ordem social, os lugares de homens e de mulheres, que permaneceram inalterados durante séculos, antes de se chegar a formular um pensamento científico sobre as diferenças dos sexos” (Marques, 2004, 18).

O Cristianismo ao trazer “uma justificação transcendente, fundada na teologia e no Livro” (Almeida, 2000a, 75) ajudou a consolidar e a definir a ideia de mulher na sociedade e civilização ocidentais, associada ao corpo, à carne e ao pecado, enfatizando-se à medida que a Idade Média ia avançando, os aspetos controladores da sexualidade que foi ficando remetida para a esfera da reprodução.

A definição e a descrição biológicas do sexo datam apenas do século XVIII e vieram reforçar o essencialismo, ou seja, a crença numa diferença natural entre homens e mulheres que percorreu toda a história do pensamento europeu desde a antiguidade ao começo do século XX.

No século XVIII a biologia estabeleceu cientificamente as diferenças entre os dois sexos através de um discurso que, pela primeira vez, atribuiu uma designação aos componentes dos órgãos sexuais femininos que até aí eram chamados pelos termos do sexo masculino. Mas as descobertas da ciência sobre o sexo apenas vieram justificar, agora com argumentos científicos, as distinções sociais entre mulheres e homens e consolidar a atribuição diferenciada dos papéis de género, bem como a atribuição do papel dominante ao homem e o de dominada à mulher.

As diferenças biológicas entre os sexos passaram a constituir fundamento irrefutável das distinções de género, isto é, das diferenciações nas relações sociais entre mulheres e homens, que desde a Antiguidade Clássica marcavam o pensamento social europeu.

Coincidente com as descobertas da biologia deu-se no século XVIII e durante o século XIX, uma crescente preocupação com a demografia e a continuidade da espécie

¹⁵ Designação utilizada por Thomas Laqueur na obra *“Making sex, body and gender from the greeks to Freud”* (1990).

humana, questão essencial para a consolidação e manutenção dos emergentes Estados-Nação, que lançou a reprodução e a fertilidade feminina para o centro das atenções políticas (Offen, 2008).

O sexo e a sexualidade começaram a ser abordados pela medicina, psiquiatria, justiça penal, pedagogia, moral e psicologia, mas em nenhuma destas áreas se conseguiu ultrapassar a questão da diferença entre homens e mulheres como uma condicionante biológica. Pelo contrário, todos os discursos continuaram a argumentar pela natural sujeição da mulher ao homem, por estar mais próxima da natureza por via da maternidade, por ser mais vulnerável às emoções e às fraquezas. Este pressuposto vedou social e culturalmente à mulher a relação com a racionalidade e a produção do conhecimento que permaneceram apenas acessíveis ao homem.

A este pensamento associou-se uma intenção política e moral de manutenção da ordem social vigente que correspondia à sociedade burguesa oitocentista. Deu-se um “processo - até hoje - de domesticização da vida social, de normalização dos espaços e dos comportamentos e de moralização da população” (Almeida, 2000a, 85) que remeteu a mulher para a esfera do domínio privado, para o espaço doméstico do lar, para o âmbito da família.

Ao surgir o discurso médico sobre o sexo, este tornou-se uma coisa laica, um assunto que o Estado pretendia regular através das políticas de higiene, saúde pública, assistência social e demográficas (Almeida, 2000a, 87)

Com o discurso centrado na criança e na continuidade da espécie, a mulher viu reforçado o seu papel de mãe e tornou-se responsável pela saúde e pelo crescimento saudável dos mais jovens devendo saber cuidar. Associou-se desta forma o sexo feminino ao afeto e à função do cuidado. Esta atribuição social tornou a mulher administradora e executora das funções domésticas e ao papel de mulher-mãe associou-se o de mulher-dona de casa.

A domesticidade restringiu a mulher ao espaço privado da casa e o lar foi assumido como o seu destino natural (Almeida, 2000a, 81). Responsável pelo núcleo familiar e pela formação dos futuros cidadãos, a mulher assumiu uma terceira vertente da função social como prolongamento das anteriores, a de mulher-educadora.

Da necessidade de assegurar uma maior competência no exercício da função educadora começou a defender-se uma educação feminina orientada para as competências que lhe são atribuídas socialmente: mãe, dona de casa e educadora, numa acumulação de funções que a remeteram cada vez mais profundamente para o domínio privado e doméstico (Pinho; Marques; Guimarães; 2004).

Na década de sessenta do século XX a psicologia e a sexologia norte-americanas começaram a utilizar a categoria género no sentido de uma construção sociocultural das características de ser mulher e de ser homem e para distinguir o sexo social (ou socialmente construído) do sexo anatómico (ou biológico), estando a origem do conceito identificada na obra “Sex and gender” do psicanalista Robert Stoller datada de 1968.

Nos anos oitenta do século XX, o termo anglosaxónico *gender* foi aceite pelas ciências sociais para designar a construção social da masculinidade e da feminilidade. A ideia fundamental era que a posição de inferioridade das mulheres na sociedade se devia a razões sociais e culturais e não era a natureza humana que determinava essas diferenças. Desta forma a igualdade tornava-se uma meta alcançável e a principal bandeira dos movimentos feministas (Casares, 2008) e a igualdade de género passa a ser um objetivo político com implicações de ordem social e política.

Na primeira fase de consolidação teórica do conceito, definia-se género sempre em relação ao sexo, ou seja, às diferenças biológicas e naturais entre homens e mulheres. Inscrevia-se a categoria género nas críticas à teoria essencialista que considerava o determinismo biológico como fundamento das desigualdades entre homens e mulheres. Pretendia-se mostrar que a biologia não era o destino e que as desigualdades entre os sexos não eram inevitáveis. A desnaturalização do social ou a desvinculação da biologia possibilitou às feministas defender a ideia que as desigualdades entre mulheres e homens não derivavam das diferenças anatómicas, nem do papel das mulheres na procriação.

Estes primeiros ensaios teóricos sobre género radicavam na oposição cartesiana entre natureza e cultura e associavam o sexo à primeira (natureza) e o género à segunda (cultura). Além desta associação, fazia parte dos fundamentos do pensamento e da cultura ocidentais a ideia de que não existiam mais de dois sexos.

As teóricas feministas dos anos sessenta do século XX procuraram na antropologia a informação sobre as representações femininas, as experiências de <ser mulher> em diversos contextos sociais, políticos e económicos, procurando sistemas sociopolíticos igualitários. Em meados da década de setenta propôs-se a criação de uma antropologia das mulheres, situando a opressão feminina na cultura e nas estruturas sociais.

A ligação entre a teoria de género e os movimentos feministas é muito estreita, o que pressupõe uma dimensão política do conceito. Mas numa primeira fase considerava-se a categoria “mulher” como o objeto de estudo do pensamento feminista, tomando a categoria como universal e ignorando as especificidades das mulheres no tempo, no espaço e na relação com outras categorias, como a classe, a raça/etnia e a idade.

Mas foi indubitavelmente o movimento feminista norte-americano que adotou e difundiu a utilização do género que passou a ser considerado pelas ciências sociais e

humanas como mais uma categoria de análise da qual se apropriaram para romper com o determinismo biológico implícito no conceito de sexo (Casares, 2008).

A dissociação das categorias sexo e género não foi consensual. Em 1974, Sherry Ortner escreveu um artigo onde levantou a questão: “*Is female to male as nature is to culture?*” remetendo para a relação entre o sexo feminino e o sexo masculino, o primeiro associado à natureza e o segundo à cultura.

Neste mesmo texto Ortner (1974/2006) debruçou-se sobre as razões da subordinação universal da mulher ao homem. Reconhecendo que o estatuto secundário da mulher relativamente ao homem está presente em todas as sociedades e culturas estudadas, repudia no entanto que tal se deva a características biológicas. Ao procurar compreender qual o fator ou realidade relacionado com as mulheres que todas as culturas desvalorizam, chegou à conclusão que é a própria Natureza que é desvalorizada (Ortner, 1974/2006,72).

Para Ortner todas as culturas estão empenhadas em gerar sistemas de significados através dos quais a humanidade possa transcender a existência natural. Assim, o estatuto “pancultural” secundário das mulheres deve-se à associação simbólica destas com a natureza, em oposição aos homens que são associados à cultura. Como a cultura se propõe transcender a natureza e as mulheres são consideradas parte desta, então a cultura considera a sua subordinação aos homens como uma ordem natural e inquestionável (Ortner, 1974/2006, 73).

Na elaboração do seu raciocínio Ortner questionou-se porque motivo são as mulheres consideradas mais próximas da natureza que os homens. Concluiu que tudo começou no e com o “corpo” feminino e na função reprodutora da mulher.

Culturalmente, a fisiologia feminina, os papéis sociais atribuídos às mulheres e a própria psique feminina são considerados mais próximos da natureza e associam a mulher com o domínio da vida privada, globalmente desvalorizada tanto social como culturalmente. Ortner recusa esta ideia afirmando:

“Ultimately, it must be stressed again that the whole scheme is a construct of culture rather than a fact of nature. Woman is not ‘in reality’ any closer to (or further from) nature than man - both have consciousness, both are mortal. But there are certainly reasons why she appears that way (...)” (Ortner, 1972/2006 87).¹⁶ (Sublinhado nosso).

Repudiando a identificação da mulher com a natureza e do homem com a cultura, associação esta que considerou ser uma construção cultural, Ortner identificou a existência

¹⁶ Tradução livre: “Por último, devemos realçar de novo que todo este esquema é uma construção da cultura e não um facto da natureza. A mulher não está na realidade mais próxima (nem mais longe) da natureza que o homem - ambos têm consciência, ambos são mortais. Mas há certamente razões para que ela apareça como tal...”

de fatores de ordem fisiológica, psicológica e social que remetiam a mulher para uma ordem inferior na organização social (Ortner, 1972/2006, 71). A autora não recorreu à utilização da categoria género, mas reconheceu que as diferenças entre a masculinidade e a feminilidade são culturais.

No âmbito deste debate acerca da construção dos conceitos de sexo e de género, o primeiro associado à natureza e o segundo à cultura, algumas investigadoras (Tejero Coni, 2008; Bordo, 2005; Butler, 1990) afirmam que tanto o género como o sexo são construções sociais, ultrapassando-se dessa forma a necessidade da dissociação das duas categorias. Detetam inclusivamente uma tendência na literatura norte-americana para o uso indiscriminado do conceito género, ou para o seu uso no plural (géneros/genders) referindo-se ao feminino e masculino, significando por isso o mesmo que sexo.

Algumas teorias vão ainda mais longe e consideram que género se tornou num conceito vazio de conteúdo a tal ponto que Stolcke (2000) escreveu:

“La noción de género se ha convertido en una especie de término académico sintético que hace referencia a la construcción social de las relaciones entre mujeres y hombres, cuyos significados e implicaciones políticas no están, sin embargo, siempre claros”¹⁷ (Stolcke, 2000, 30).

A crítica de Stolcke é pertinente principalmente quando analisamos a utilização do conceito género pelas ciências políticas e para o desenvolvimento que, como veremos adiante, o utilizam desligado do significado cultural, social, histórico e político que os movimentos feministas e as ciências humanas e sociais lhe atribuem.

Ainda dentro desta linha de pensamento Susan Bordo (1992), partindo da teoria de Ortner (1974) sobre a secundarização universal da mulher na sociedade, concorda que o controlo da prática social se faz através do controlo do corpo (feminino e masculino) que considera como um “texto cultural” essencial para a reprodução da feminilidade e da masculinidade (Bordo, 1992).

A autora sustentou a ideia que a sobreposição das categorias género e sexo/corpo é inevitável, considerando que ambos são categorias analíticas, construídas social e culturalmente. Afirma a autora ao falar do corpo:

“The body - what we eat, how we dress, the daily rituals through which we attend to the body - is a medium of culture. The body (...) is a powerful symbolic form, a surface on which the control rules, hierarchies and even metaphysical commitments of a culture are inscribed” (Bordo, 1992, 13).¹⁸

¹⁷ Tradução livre: “A noção de género converteu-se numa espécie de termo académico sintético que, faz referência às relações entre mulheres e homens, cujos significados e implicações políticas não estão, contudo, sempre claros.”

¹⁸ Tradução livre: “O corpo - aquilo que comemos, como vestimos, os rituais diários através dos quais satisfazemos o corpo - é um meio de cultura. O corpo é (...) uma poderosa forma simbólica, uma superfície na qual as regras de controlo, as hierarquias e até os compromissos metafísicos de uma cultura estão inscritos.”

O corpo é uma metáfora para a cultura e a cultura faz-se corpo - “culture is made body”. É nos nossos corpos “treinados, modelados e impressos” que as formas dominantes de ser e que a masculinidade e a feminilidade prevaletentes em determinado momento histórico se revelam. Essas formas dominantes de ser são visíveis na organização e regulação do tempo, do espaço e dos movimentos do nosso quotidiano (Bordo, 1992, 13).

A diferenciação entre homens e mulheres radica sob este ponto de vista numa base de carácter biológico, mas essa base - o corpo - resulta ele próprio de uma construção sociocultural, por ser o local de inscrição da feminilidade e da masculinidade. Esbate-se desta forma a necessidade de separar as categorias género e sexo.

É com este significado que Luce Irigaray (1977/2003) numa abordagem marxista do feminismo, utilizou a expressão “diferenciação sexual” em vez de género e considerou-a como uma componente universal das relações entre mulheres e homens, inseridas no sistema de produção capitalista.

Irigaray viu no sistema de troca de mulheres entre os homens e controlado por estes, o fundamento da nossa cultura e da nossa sociedade. É a circulação de mulheres entre os homens que assegura a ordem social e simbólica obedecendo à regra designada por “proibição do incesto”. Para a autora, o valor da mulher como “objeto de troca” está na sua capacidade reprodutiva que o homem tenta controlar ao fazer circular as mulheres entre si (Irigaray, 1977/2003, 167).

A diferenciação sexual assumiu para Irigaray um valor biológico que distingue homens e mulheres, logo esta diferenciação está associada à natureza, à biologia. Mas, na diferenciação sexual existe um valor acrescido atribuído às mulheres consideradas como “objeto-mercadoria” e que condiciona a organização social e cultural (Irigaray, 1977/2003, 170).

Invertendo a tendência do pensamento dominante sobre sexo e género, Judith Butler (1990/2008) perguntou: se o género é construído por uma cultura, então o género não será um conjunto de leis e regras que o tornam tão determinado e fixo quanto o sexo? A construção do género obedece a um determinismo (cultural) ou, pelo contrário, é uma liberdade de escolha? Aceitando esta hipótese, tanto o sexo como o género são deterministas e não servem o propósito da igualdade entre mulheres e homens e não faz sentido a sua utilização como categoria de análise.

Mas para as autoras que defendem a separação da categoria sexo da categoria género, a ideia principal está no afastamento da base dual sexual para explicar a construção do género. Afastar-se da ideia da existência de dois sexos que condicionam o género (dois sexos = dois géneros) permite aplicar a categoria género a outras formas de socialização e dar conta de outras construções socio-identitárias como a androginia, a castração (ou

peçoas sem sexo), os/as transsexuais, que não se adaptam aos estereótipos tradicionais (Casares, 2008).

Só a desconstrução da biologização da feminilidade, a recusa da associação entre a mulher e a natureza, a sua desnaturalização e a dissociação entre sexo e género, permite repudiar a exclusão e a discriminação das mulheres por razões naturais imutáveis (Casares, 2008).

Nesta perspetiva, o género assume uma função política ao possibilitar uma explicação para a permanência das desigualdades entre homens e mulheres e constituir o primeiro fundamento para alcançar a possível igualdade entre homens e mulheres.

I.1.2.

O género como relação de oposição

É de novo dentro dos movimentos feministas que se dá um segundo ímpeto à teorização do conceito de género ao enfatizar que as relações entre mulheres e homens são uma construção sociocultural. Sob esta perspetiva, as relações entre homens e mulheres não podem ser analisadas separadamente, mas no sistema das relações de poder que constituem a feminilidade, a masculinidade e a estrutura da vida em sociedade (Stolcke, 2000, 2004).

Esta ideia foi inicialmente desenvolvida por Gayle Rubin em 1975 ao considerar o género como um dos parâmetros do “sistema sexo/género” que ela definiu como:

“(...) um conjunto de disposiciones por el que una sociedad tranforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen essas necesidades humanas transformadas.”(Rubin, 1975/1996,37). (Edição em castelhano).¹⁹

Rubin (1975/1996) considerou o género inserido dentro de um sistema de relações e desvinculando-o do dualismo sexual de base biológica integra-o no dispositivo dos sistemas de organização social partindo do pressuposto que o sexo (englobando a identidade de género, o desejo e a fantasia sexual) é um produto cultural.

Rubin (1975/1996) desenvolveu o seu raciocínio a partir de uma crítica à análise marxista no que concerne à explicação e conceptualização da opressão sexual. Para a autora a opressão das mulheres não se restringia ao sistema de produção capitalista, dado

¹⁹ Tradução livre: “(...) um conjunto de dispositivos socioculturais, pelo qual uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana, e no qual se satisfazem essas necessidades humanas transformadas”.

ser possível encontrar mulheres oprimidas em sociedades não capitalistas. Criticou a Marx o facto de deixar por analisar o “elemento histórico e social” que em cada sociedade determina que a esposa seja uma necessidade do trabalhador homem, que o trabalho doméstico seja assegurado pelas mulheres, que as mulheres não herdem, não dirijam, nem falem com Deus (Rubin, 1975/1996, 41).

Para a autora a feminilidade e a masculinidade são construídas dentro de um sistema de relações e só ganham significado dentro desse sistema:

“Una mujer es una mujer. Sólo se convierte en doméstica, esposa, mercancía, conejito de Playboy, prostituta (...) en determinadas relaciones (...) Cuáles son, entonces esas relaciones en las que una hembra de la especie se convierte en una mujer oprimida?” (Rubin, 1975/1996, 36).²⁰

O sistema de relações que permite entender onde se gera e como se perpetua a opressão das mulheres é o que Rubin designou por sistema “sexo/género”, aquela parte da vida social que transforma a sexualidade biológica em produto da atividade humana. Inclui a divisão sexual do trabalho, a dependência entre homens e mulheres e a subordinação das mulheres aos homens como fenómenos político-sociais, inseridos num sistema de produção e num sistema de parentesco.

Neste complexo sistema de sexo/género Rubin definiu género como:

“(...) una división de los sexos socialmente impuesta. Es un producto de las relaciones sociales de sexualidad. Los sistemas de parentesco se basan en el matrimonio; por lo tanto, transforman a machos y hembras en ‘hombres’ y ‘mujeres’, cada uno una mitad incompleta que sólo puede sentirse entera cuando se une con la otra” (Rubin, 1975/1996, 57).²¹

O género é, nesta interpretação, a identificação de cada um de nós com apenas um sexo, o que implica dirigirmos o desejo sexual para o outro sexo, ficando o género e o desejo sexual entrelaçados na formação das relações sociais. Limita dessa forma as relações de género às relações entre mulheres e homens e, apesar de as desvincular das determinações biológicas, mantém a base dual da análise rejeitando a possibilidade de incluir as outras construções sociobiológicas (androginia, homossexualidade, transsexualidade).

²⁰ Tradução livre: “Uma mulher é uma mulher. Só se transforma em doméstica, esposa, mercadoria, coelhinha da Playboy, prostituta (...) em determinadas relações (...) Quais são, então, essas relações nas quais uma fêmea da espécie se converte numa mulher oprimida?”.

²¹ Tradução livre: “(...)uma divisão dos sexos socialmente imposta. É um produto das relações sociais de sexualidade. Os sistemas de parentesco baseiam-se no matrimónio; por isso, transformam machos e fêmeas em homens e mulheres, cada um deles uma metade incompleta que só pode sentir-se inteira quando se une com a outra”.

Só mais tarde Rubin (1989) reconheceu que teria de se afastar desta opinião e afirmou ser absolutamente essencial analisar separadamente o género e a sexualidade para refletir com fidelidade as suas existências sociais distintas.

Em 1980 a antropóloga Michelle Rosaldo utilizando a expressão “sistemas de género” criticou a interpretação universalista que considerava as relações de género como primordiais, trans-históricas e imutáveis.

Considerou a autora não existirem evidências antropológicas para negar o lugar universal do género na organização da vida social humana, nem a associação da mulher com a reprodução e o cuidado com as crianças, nem a relevância do papel reprodutivo da mulher para a construção do *status* público feminino. Pelo contrário, toda a investigação antropológica confirma que “as formas culturais e sociais humanas têm sido sempre subjugadas pela dominação masculina” (Rosaldo, 1980/1995, s/p).

Indo ao encontro de Ortner (1972/2006), Rosaldo considerou que a dominação masculina é “um aspeto da organização da vida coletiva, uma padronização das expectativas e crenças que produz um desequilíbrio na forma em que as pessoas interpretam, avaliam e respondem às formas particulares de ações femininas e masculinas” (Rosaldo, 1980/1995, s/p).

Considerando existir uma base biológica baseada no sexo para explicar os papéis sociais e oportunidades de mulheres e de homens, Rosaldo afirmou (1980/1995) que o género é menos um produto dos nossos corpos (biológico) do que das formas sociais e modos de pensamento, ou seja, cultural.

Michelle Rosaldo (1980/1995) apesar de considerar importante a assimetria baseada no sexo para explicar os papéis de homens e mulheres na sociedade, defendeu que nunca entenderemos a vida que as mulheres levam, sem relacioná-las a um homem, não sendo possível ignorar a assimetria sexual como responsável pela divisão entre as esferas pública e privada.

A discussão entre o público e o privado na explicação da feminilidade e da masculinidade e dos papéis sociais de mulheres e homens corresponde em Rosaldo à discussão de Ortner sobre a natureza *versus* cultura e a oposição doméstico/público que justificam o prestígio masculino e a secundarização da mulher. Rosaldo explicou o sistema de género da seguinte forma:

“(...) o lugar da mulher na vida social humana não é directamente o produto daquilo que ela faz (e menos ainda função do que, biologicamente, ela é) mas sim do sentido que suas actividades adquirem através da interacção social concreta. E as significações que as mulheres atribuem para as actividades de suas vidas são coisas que nós somente podemos compreender através de uma análise das relações que as mulheres forjam, dos contextos sociais que elas, junto com os homens, criam e dentro dos quais elas são definidas.” (Rosaldo, 1980/1995, s/p). (Sublinhado nosso).

Depreendemos desta afirmação que a feminilidade é produto do sentido atribuído socialmente à mulher, sendo histórica e temporalmente condicionada. Assim, podemos dizer que o género e as relações de género são construídas e apenas podemos compreender a posição da mulher na sociedade quando a comparamos com a posição social do homem.

Para Rosaldo o género deve ser entendido em relação às “formas locais e específicas de relações sociais e particularmente de desigualdade social” recusando o carácter universal das relações de género que considera resultarem de uma variedade de forças sociais específicas de cada lugar e cada tempo (Rosaldo, 1980/1995, s/p). Ou seja, para a autora as relações de homens e mulheres integram-se num contexto social mais amplo.

Numa tendência de complexificação da análise teórica sobre o género e à medida que os sistemas de género emergiram como uma dimensão dos sistemas mais vastos de pensamento e de organização social, o objeto de estudo deixa de ser a mulher considerada na sua relação com o homem, mas o género como sistema simbólico de determinado contexto cultural.

Os estudos de género e os estudos das diferenças e das desigualdades de género libertam-se dos referentes biológicos ao assumir que nem todas as culturas representam da mesma maneira a diferença entre os sexos e não lhe atribuem a mesma importância social (Stolcke, 2004).

A introdução de outros componentes além do sexo na constituição das relações e identidades de género, inscrevendo-o na teia de relações sociais, deve-se à antropologia, que gradualmente desloca o estudo das mulheres e dos homens para o estudo do género entendido como sistema simbólico, integrado em contextos culturais particulares.

Sendo mais uma das componentes das relações sociais, o sistema simbólico de género possibilitou o aparecimento de áreas de estudo muito específicas como o feminismo negro (black feminism). Não se é apenas mulher, mas é-se mulher num determinado espaço e tempo, dentro de determinada classe, raça/etnia e principalmente na relação com os homens.

I.1.3.

O género como relação de poder

Uma terceira abordagem aos estudos de género consiste em compreender as relações sociais entre os sexos como uma relação de poder, sendo essa relação hierarquizada.

Uma das teóricas que mais contribuiu para o desenvolvimento da categoria género entendida como relação de poder foi a historiadora Joan Scott (1986) que desempenhou um papel determinante na teorização do conceito e na sua apropriação pelas ciências humanas e sociais.

Em 1986 publicou um artigo intitulado “*Gender: a useful category in historical analysis*” que se tornou um marco para a compreensão da integração da categoria de género na análise histórica e onde a definiu numa forma extremamente elaborada e desdobrada em duas partes:

- Género é um elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas diferenças que distinguem os sexos;
- Género é uma forma primária de relações significantes de poder entre os sexos.

Ao mesmo tempo, a definição de género de Scott incluía quatro elementos inter-relacionados essenciais para uma análise histórica sob uma perspetiva de género:

- A existência de símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações: para os historiadores interessa saber quais as representações simbólicas que se evocam, como e em que contextos;
- A existência de conceitos normativos que manifestam as interpretações dos significados dos símbolos, com intenção de limitar e conter as suas possibilidades metafóricas; estes conceitos normativos expressam doutrinas religiosas, educativas, científicas, legais e políticas que afirmam o significado de homem e de mulher, de masculino e de feminino;
- O rompimento com a noção de fixidez que conduz ao aparecimento de uma permanência intemporal na representação binária do género; este tipo de análise deve incluir noções políticas e referências a instituições e organizações sociais; estas declarações normativas dependem da recusa ou da repressão de possibilidades alternativas, emergindo a posição dominante como a única possível condicionando a escrita da história como se tais normas resultassem de um consenso social;
- Por último a identidade subjetiva: os historiadores necessitam investigar as formas como se constroem essencialmente as identidades genéricas (ou genderizadas) e relacionar os seus achados com uma série de atividades, organizações sociais e representações culturais historicamente específicas (Scott, 1986, 1067-1070).

Estes quatro elementos são constitutivos da primeira parte da definição de género que a historiadora desenvolveu e nenhum deles é operativo sem os restantes.

A partir desta definição Joan Scott (1986) demonstrou as implicações para a história da integração da categoria género. Uma primeira consequência foi a alteração do marco teórico-metodológico; a segunda consequência, o alargamento substancial das temáticas a estudar, pois as mulheres têm sido esquecidas na e pela história.

A terceira consequência foi provocar um questionamento das classificações e periodizações históricas ao revelarem a participação das mulheres na construção da sociedade. A cronologia da história das mulheres é distinta da dos homens a ponto de se questionar, por exemplo, se existiu um Renascimento para as mulheres (Perrot, 2006). Por outro lado, determinados acontecimentos, tais como descobertas técnicas como a máquina de costura, ou médicas como a pílula anticoncepcional, tiveram impactos profundos na história que não foram inscritos nas periodizações.

A quarta consequência apresentada por Scott (1986) prende-se com o entendimento do género como forma primária de relações significantes de poder entre os sexos, que subjaz ao sistema de poder e à política, duas áreas que sempre excluíram as mulheres. Torna-se imperativo analisar a história política e a atribuição e o exercício do poder à luz destas relações de género.

Finalmente, a categoria analítica género levou a que a história procurasse os processos e os significados mais do que as causas; a história devia perseguir não o universal e a causalidade geral, mas o significado profundo.

Joan Scott propôs que a categoria género é útil para compreender as áreas que envolvem as relações entre os sexos, mas também a interseção de sexo, classe, raça, estilo de vida e idade, como eixos fundamentais da discriminação e do poder, assumindo o género uma “função legitimadora” da diferenciação social e da hierarquização entre homens e mulheres (Scott, 1986, 1057-1070).

A relação entre género e poder esteve sempre presente desde o início da conceptualização do conceito. Quando os movimentos feministas o adotaram, utilizavam-no para denunciar a dominação masculina e a desigual repartição do poder. Para alguns autores (Oliveira Jorge, 1996; Almeida, 2000a) esta desigualdade devia-se à divisão sexual do trabalho que atribuía papéis hierarquizados a cada um dos sexos, constituindo uma das bases da opressão e subordinação sociais femininas.

Miguel Vale de Almeida (2000a) ao referir-se ao género como uma relação de poder afirma:

“(…) os significados culturais de determinadas construções sociais do género são, primeiro, prévios ao indivíduos e constituintes de um quadro ordenador para a reprodução humana e social; em segundo lugar, participam de disputas pelo poder, dependendo das diferentes estruturações ao longo da História e participam de uma economia política do sexo (hoje uma “economia mundo” do sexo e do género); e são manipuláveis pelos indivíduos na constituição

dinâmica e inventiva das suas identidades.” (Almeida, 2000a, 245). (Sublinhado nosso).

Depreende-se do texto que o género é uma construção social e uma realidade histórica com características complexas. Por um lado, a nossa conceção de feminilidade e de masculinidade e as normas do relacionamento social entre homens e mulheres não são conscientes e existem previamente ao indivíduo. Cada um de nós assimila e incorpora essas conceções, normas, valores e atitudes desde o nascimento e durante o processo de socialização, tanto na escola como por forte influência dos *media*, agindo em conformidade com as expectativas da sociedade. Por outro lado, a construção social da feminilidade e da masculinidade relaciona-se diretamente com a luta pelo poder e com a manutenção da hegemonia social, cultural e política com clara vantagem histórica para o sexo masculino.

Note-se ainda que as relações de género integradas no sistema de valores e crenças culturais são manipuláveis pela pessoa, ou seja, não são estanques e imutáveis, deixando margem de manobra para a mudança, como exemplificam os movimentos feministas, os movimentos gay e transsexuais, andróginos e mais recentemente as políticas para a igualdade de género.

I.1.4.

O género numa relação de interseccionalidade

A quarta abordagem aos estudos de género analisa-o na sua relação de interseção com outras categorias de relações de poder e desigualdade social, como a raça/etnia e a classe.

Sobre este assunto importa referir Graciela Tejero Coni (2008) que propõe que o género seja entendido no contexto das relações sociais, sejam elas culturais, de parentesco, de produção ou de sexo, atravessando o género todas essas camadas transversalmente:

“Both concepts - sex and gender - are social and cultural constructions, while, nevertheless, sex has an unchallengeable biological nucleus, for the time being at least: the reproduction as a whole. Consequently, this category is specific within the context, is dependent upon it and as such should be conceived within it. Gender ought to be understood as cultural relationships, whether based on kinship, property, production, reproduction or sexuality.”²² (Tejero Coni, 2008, 64).

²² Tradução livre: “Ambos conceitos - sexo e o género - são construções sociais e culturais. Contudo, o sexo tem um núcleo biológico imbatível, pelo menos por enquanto: a reprodução como um todo. Consequentemente, esta categoria é específica dentro do contexto, é dependente dele e deveria ser concebida dentro dele. Género devia ser entendido como uma relação cultural, seja baseada nas relações de parentesco, propriedade, produção, reprodução ou sexualidade.”

Tejero Coni (2008) considera que o sexo tem uma base biológica incontornável relacionada com a reprodução da espécie. Regressando de novo à discussão sobre a separação entre as categorias sexo e género, a autora considera fundamental a dissociação entre as duas categorias não só para a compreensão das relações culturais, de parentesco, de propriedade, de produção, reprodução ou sexualidade e como elementos constituintes destas relações.

Também Verena Stolcke (2000, 2004) partindo da problematização das diferenças a partir das quais se constroem os sistemas de género, considerou existir uma relação de interseção entre as categorias género, classe e raça, entendendo-as como elementos constitutivos da desigualdade social. A desigualdade de género nas sociedades de classes resulta de uma tendência histórica da sociedade ocidental para naturalizar as desigualdades socioeconómicas que contrariam os valores da igualdade subjacentes à ordem social. Se por um lado asseguramos legal, política e ideologicamente a igualdade entre todos os elementos da sociedade, por outro essa igualdade é contrariada na prática pela permanência de desigualdades entre homens e mulheres por serem consideradas <naturais>.

Defende Stolcke (2000) que existe na sociedade ocidental uma homologia entre as relações de sexo e género com as relações de raça e etnia, ligadas por um elo ideológico-político: “Es decir, se construyen y legitiman las desigualdades sociales y de género atribuyéndolas a los supuestos hechos biológicos de las diferencias de raza y sexo” (Stolcke, 2000, 42).²³ A raça é uma construção simbólica que se utiliza como critério de definição e delimitação de grupos humanos, tal como as diferenças biológicas de sexo são o suporte para a construção das relações de género (Stolcke, 2000, 41).

A teórica feminista Judith Butler (1990/2008) referindo-se às limitações da categoria mulher, explicitou a interseção do género com as outras categorias analíticas da desigualdade, produzidas e mantidas no âmbito político e cultural:

“If one ‘is’ a woman, that is surely not all one is; the term fails to be exhaustive, (...) because gender is not always constituted coherently or consistently in different historical contexts, and because gender intersects with racial, class, ethnic, sexual, and regional modalities of discursively constituted identities. As a result, it becomes impossible to separate our ‘gender’ from the political and cultural intersections in which it is invariably produced and maintained.” (Butler, 1990/2008, 4-5).²⁴

²³ Tradução livre: “Quer dizer, constroem-se e legitimam-se as desigualdades sociais e de género atribuindo-as a supostos factos biológicos das diferenças de raça e sexo”.

²⁴ Tradução livre: “Se alguém é ‘uma mulher, não é seguramente apenas isso; o termo falha por não ser exaustivo, (...) porque o género não é constituído de forma coerente ou consistente em diferentes contextos históricos e porque o género intersesta com raça, classe, etnia, sexo e modalidades regionais de identidades constituídas. Assim, torna-se impossível separar o nosso ‘género’ das interseções políticas e culturais nas quais é invariavelmente produzido e mantido”.

Para Butler (1990/2008) o género não é uma categoria estável, mas uma identidade instituída por uma “repetição estilizada de atos” no tempo. Ao considerar que as identidades de género se constituem por “atos performativos” repetidos numa temporalidade socialmente constituída, encontra aqui a possibilidade para uma transformação do género ao alterar a combinação desses atos, ou na possibilidade de repetição dos atos de diferentes maneiras, ou ainda na rutura ou na repetição subversiva dos mesmos (Butler, 1990/2008, 297).

Toda a interpretação do género por Butler radica no entendimento do corpo como um local de inscrição de uma “ideia histórica” construído social e culturalmente em cada contexto histórico e tempo específico (Butler, 1990/2008, 298-299). Mas se o género é uma representação ou uma performance²⁵ existe um “consentimento tácito e coletivo de representar, produzir e sustentar a ficção cultural da divisão do género” criando uma ilusão de naturalidade.

Para Butler o corpo adquire o seu género numa série de atos que são renovados, revistos e consolidados no tempo:

“(…) hay una sedimentación de las normas de género que produce el fenómeno peculiar de un sexo natural, o de una verdadera mujer, o de un cierto número de ficciones sociales prevalentes y coactivas, sedimentación que con el tiempo ha ido produciendo un conjunto de estilos corporales que, en forma cosificada, aparecen como la configuración natural de los cuerpos en sexos que existen en una relación binária y mutua.” (Butler, 1990/2008, 303-304).²⁶

O género é entendido pela autora como uma realidade performativa e isso significa que só existe enquanto é atuado. A *performance* de género de cada um de nós é feita sob coação e imposta pela sociedade, que nos conduz a assumir as características de um género que tomamos erradamente como natural.

Sendo uma *performance* socialmente imposta, o género provoca a desigualdade entre homens e mulheres na relação com as outras categorias socioculturais.

É no âmbito desta inter-relação com outras categorias socioculturais que Casares (2008) avança com uma das definições de género mais abrangentes e inclusivas: “una categoría analítica abstracta aplicable a la construcción de la masculinidad, la feminidad, la androginia ou otras categorías socio-biológicas definidas en cada sociedad que permite

²⁵ No texto original em inglês a autora utiliza o termo “performance”, que em castelhano foi traduzido como “representación”. Dado o conteúdo do texto de Butler, cremos que o termo deve ser entendido no sentido de representação teatral ou teatralização e não como representação social ou mental.

²⁶ Tradução livre: “(…) há uma sedimentação das normas de género que produz o fenómeno peculiar de um sexo natural, ou de uma verdadeira mulher, ou de um certo número de ficções sociais prevalecentes ou coativas, sedimentação que com o tempo foi produzindo um conjunto de estilos corporais, que em forma coisificada aparecem como a configuração natural dos corpos em sexos que existem numa relação binária e mútua”.

estudiar los roles, estereotipos, relaciones de poder y estratificación establecidas” (Casares, 2008, 68).²⁷

Definindo género como categoria analítica abstrata, Casares abriu portas à utilização da mesma na análise da constituição das identidades masculina, feminina e outras identidades de género. Reforçou a possibilidade de interseção com as categorias que criam a desigualdade entre os seres humanos como raça/etnia, a classe e a idade. E a autora admite tratar-se duma categoria aplicada ao estudo concreto dos papéis de género, dos estereótipos de género e da estratificação de género, associado ao exercício do poder.

A abordagem ao género sob o ponto de vista da interseccionalidade com outras categorias socioculturais é, em nosso entender, entre todas a que provoca um maior enriquecimento das investigações realizadas nas ciências humanas e sociais ao permitir relacionar as categorias já assumidas no *corpus* teórico com o género. A História, por exemplo, alargou exponencialmente o seu campo de investigação ao integrar a categoria “classe”. Agora, ao relacionar e cruzar as categorias de classe e de género amplia de novo o campo de investigação e o conhecimento daí resultante.

I.1.5.

A abordagem do género numa perspetiva problematizadora

Desde o início da utilização do género como categoria de análise que surgiram vozes críticas apontando as suas limitações.

Apona-se o facto do conceito ser demasiado utilizado e banalizado e estar a perder o significado (Thébaud, 1998). Utilizado como nome, só ou em associação - como relações de género, sistemas de género, identidades de género - assume a forma de adjetivo e de verbo - engendering ou engenderizar - e é frequentemente utilizado como sinónimo de sexo ou de mulheres. Ou seja, não existe um significado preciso e consensual do conceito.

Se as pensadoras feministas anglo-saxónicas têm defendido a utilização do termo género, as pensadoras francesas têm preferido utilizar a expressão “diferenciação sexual”. Stolcke (2000) e Butler (2008) criticam a falta de uma definição clara do conceito e Thébaud (1998) afirmou a existência de várias aceções do conceito que tornam difícil a sua aceitação em França. No entanto esta autora considerou-o a única categoria capaz de dar conta das relações de dominação (Thébaud, 1998, 116).

²⁷ Tradução livre: “(...) uma categoria analítica abstrata aplicável à construção da masculinidade, feminilidade, androginia ou outras categorias sociobiológicas definidas em cada sociedade que permite estudar os papéis, estereótipos, relações de poder e estratificação estabelecidas.”

Critica-se ainda a falta de unanimidade à volta do género para uns entendido como “noção” e para outros como “conceito” para outros ainda considerado uma “categoria analítica” inútil e causadora de ambiguidades.

Braidotti (1994/2002) considerando o género como uma “noção”, referiu que o mesmo está em crise sendo criticado em simultâneo pelas teorias da diferença sexual, dos estudos coloniais, pelas teóricas do movimento feminista negro e pelas pensadoras lésbicas:

“(…) a noção de género está a atravessar uma crise dentro da teoria e prática feministas, sofrendo intensas críticas devido à sua inadequação teórica e à sua natureza amorfa e pouco precisa em termos políticos (...). A distinção entre sexo e género que é um dos pilares da teoria feminista anglófona, não faz sentido, nem epistemologicamente, nem politicamente, em muitos contextos ocidentais não anglófonos onde as noções de sexualidade são usadas correntemente” (Braidotti, 1994/2002, 148-149).

Para explicar esta crise Braidotti (1994/2002) referiu-se à intervenção cada vez representativa no debate internacional, de grupos de pensadoras feministas oriundas da Itália, Austrália e Holanda que apresentaram uma alternativa à rigidez da oposição entre o feminismo francês e o anglo-americano. Na opinião da autora estava a emergir uma nova tendência que enfatizava a natureza situacional, específica e corporizada do sujeito feminista, em detrimento de essencialismos biológicos e psicológicos.

A questão fulcral caracterizadora desta tendência era para Braidotti (1994/2002) entender o género como uma ficção reguladora, isto é, uma atividade normativa que permite a construção de certas categorias, tais como sujeito, objeto, masculino, feminino, heterossexual e lésbica, como fazendo parte de um mesmo processo. Esta ideia do género tem de ser lida dentro do âmbito de uma crítica ao sentido etnocêntrico e unívoco do próprio termo “género” (Braidotti, 1994/2002, 158-159).

Para a feminista italiana a inclusão nos estudos de género de abordagens sobre a masculinidade e os homens, constituiu um regresso à simetria entre os sexos (ou seja, à dualidade sexual) e resultou num renovado interesse pelo masculino e pela construção da masculinidade, que afastam os estudos de género da agenda feminista. É, como afirmou, o regresso da masculinidade encoberta pela questão do género (Braidotti, 1994/2002, 150).

Gisela Bock (1989) por seu turno considerou que o género não era um princípio universal, mas uma categoria específica e dependente de um contexto. Em consequência deste pressuposto, nenhuma categoria - género, sexo, raça - é homogénea e não se trata de procurar esta ou aquela dimensão, mas dar conta da complexidade dos processos sociais, articulando as diferentes categorias de análise.

Para esta autora interessa a utilização da categoria género na sua relação com um contexto histórico específico e em interação com as outras relações humanas, de classe, de

sexo, de raça, geracionais, familiares, religiosas. Caso contrário, tanto o género como outras noções e valores, “são anacrónicos e incapazes de fazer justiça às presentes experiências das mulheres na e sobre a história”. A autora apela, por isso, a uma reconceptualização do género e a incluir não apenas as diferenças e as oposições entre os sexos, mas as semelhanças e as relações entre a diferença e a semelhança (Bock, 1989, 169).

Um paradoxo na utilização do conceito género foi apontado pela historiadora francesa Françoise Thébaud (1998): a difusão do género é acompanhada por dois movimentos divergentes, por um lado a lembrança da dominação masculina e por outro a atenção sobre o feminino, ou melhor sobre o corpo das mulheres.

O primeiro movimento - a lembrança da dominação masculina - tem-se manifestado no aparecimento dos “men studies” sobre a construção da masculinidade e os efeitos sobre o género masculino da própria dominação masculina. O segundo movimento - a atenção dada ao corpo das mulheres - acentua a tendência da associação da mulher a questões como a saúde, as reivindicações para as sexualidades femininas, a luta contra a violência, a agressão e a pornografia, a maternidade e o envelhecimento, deslocando-se gradualmente as preocupações da mulher para o corpo feminino.

Mas também o entendimento do “corpo” não é consensual. Para umas ele é uma entidade biológica e para outras é uma imagem física construída, uma representação, um local onde a marca da diferença sexual é inscrita (Bordo, 1992) aproximando-se das interpretações de Butler sobre a performatividade do género.

A psicóloga Teresa Joaquim (2007) embora afirmando que a categoria analítica género é importante para o próprio desenvolvimento das ciências sociais e para a compreensão da organização social ao permitir uma “releitura do senso comum”, considera essencial manter uma vigilância na sua utilização para evitar que o género “se torne um conceito totalitário, à semelhança do que se passou com o conceito de classe no marxismo” evitando que a categoria impeça a análise das diferentes relações de dominação (Joaquim, 2007, 210). A autora inclui-se entre as que consideram que a utilização da categoria tem sido abusiva e afirma que o género:

“Tornou-se num *passee-partout*, numa palavra-gazua, nomeadamente na sua emigração e tradução em contextos institucionais cuja utilização - nessa tradução institucionalizada - é muitas vezes indevida por escamotear a crítica que essa categoria analítica implícita (...)” (Joaquim, 1996, 211).

Joaquim aponta ainda o facto de a categoria género ter sido despolitizada ao ser “cortada” da área dos estudos sobre as mulheres e das teorias feministas (Joaquim, 2007, 211). Esta despolitização concorre para que a categoria perca parte da sua eficácia. A autora critica a indevida utilização da categoria que ao ser apropriada por contextos

institucionais que lhe cerceiam a capacidade crítica, concorrem para a vulgarização da sua utilização, que gradualmente perde significado, situação que analisaremos adiante com a abordagem à dimensão política do género.

Ainda na área da psicologia Silvia Tubert (2003) realça o facto da polaridade existente no binómio sexo/género mais não fazer do que reproduzir a oposição natureza/cultura e o dualismo corpo/mente que têm marcado o pensamento ocidental desde a sua origem. Defende a autora que “los conceptos de género e identidad de género no representan una aportación de interés al psicoanálisis”²⁸ e continua afirmando:

“El género se limita a indicar la pertenencia de un individuo a un grupo, pero es completamente opaco en cuanto al deseo, al inconsciente, al fantasma, a la posición sexual y a la elección de objeto, así como es mudo con respecto a la experiencia y a la imagen corporal de un sujeto.” (Tubert, 2003, 36).²⁹

Tubert critica às teorias de género a atribuição de uma entidade real ou de classe à comunidade constituída por todas as mulheres como se existisse uma feminilidade partilhada por todas.

Uma abordagem mais radical pode ser encontrada em Trillo-Figueroa (2009) que, ao considerar o género como uma ideologia (a ideologia de género), aponta a intromissão desta em todas as políticas atuais e ao mais alto nível institucional e governamental, visando o cumprimento da agenda do feminismo radical, cujo objetivo é a conquista e a manutenção do poder pelos movimentos feminista, gay, lésbico, transsexual e bissexual.

Aponta o autor como constantes ideológicas à ideologia de género a ideia “de que la diferencia entre los sexos no es algo natural, sino producto de una práctica social” e, decorrente desta, “que cada persona debe elegir libremente el género al que gustaría pertenecer, según la orientación sexual que desea en cada momento o etapa de sua vida”. E conclui apontando a terceira constante ideológica: “el ser humano es sexualmente neutro cuando nace, (...) es la sociedad quien le atribuye el carácter de hombre o mujer” (Trillo-Figueroa, 2009, 19-20).³⁰

A crítica de Figueroa apesar de indicar uma pulverização da definição de género consoante a instituição, disciplina científica, ou movimento social que a utiliza, peca por

²⁸ Tradução livre: “ (...) os conceitos de género e identidade de género não representam um contributo de interesse para a psicanálise.”

²⁹ Tradução livre: “O género limita-se a indicar a pertença de um indivíduo a um grupo, mas é completamente opaco relativamente ao desejo, ao inconsciente, ao fantasma, à posição sexual e à eleição de objeto, assim como é mudo no que respeita a experiência e a imagem corporal de um sujeito.”

³⁰ Tradução livre: “que a diferença entre os sexos não é algo natural”; “que cada pessoa deve eleger livremente o género ao qual gostaria de pertencer, segundo a orientação sexual que deseja em cada momento da sua vida”; “o ser humano é sexualmente neutro quando nasce (...) é a sociedade quem lhe atribui o carácter de homem ou mulher.”

radicar numa ordem social de base heteronormativa e na condiçãõ da reproduçãõ biolõgica do ser humano, mais concretamente da mulher. Apresentamos aqui a posiçãõ do autor para evidenciar a falta de consenso na utilizaçãõ da categoria género.

Apesar destas críticas intensas, o género como categoria de análise continua a impor-se como um domínio transversal às várias ciências humanas e sociais

I.2.

A dimensão política do género

O género pode ser entendido em duas aceções distintas. Na primeira é uma categoria de análise fundamental para o estudo das realidades, das perceções e para os estudos sociais relacionados com as identidades e papéis de género. Nesta aceção adquire dois significados e âmbitos diferentes:

- Como categoria social relacionada com o modo como categorizamos e interpretamos o mundo e a realidade;
- Como realidade social, cultural e histórica sendo neste caso o género o próprio objeto de estudo, por se considerar que não é imutável no tempo e no espaço e resulta de realidades sociais e culturais específicas.

Na segunda aceção, tal como é entendido pelas ciências políticas e para o desenvolvimento, o género é utilizado como objetivo político relacionado com a igualdade entre homens e mulheres. É o vetor principal da implementação da estratégia denominada *mainstreaming* de género que visa a obtenção de uma real igualdade entre homens e mulheres.

O facto das relações de género constituírem relações de poder construídas social e culturalmente explicam o interesse que despertou em organismos como a Organização das Nações Unidas (ONU) e as instituições da União Europeia (UE), que pretendem alcançar a igualdade de género e um nível de desenvolvimento aplicado de forma igual a todos os cidadãos.

É no seio dos movimentos feministas que primeiro se atribui ao género uma conotação política ativa. Ao utilizarem o conceito como um argumento para a ausência da justificação natural e biológica da desigualdade entre mulheres e homens e ao estabelecerem metas e objetivos de carácter político nas agendas feministas, acabaram por trazer o género para as políticas relacionadas com o desenvolvimento.

Apesar da luta pelos direitos das mulheres se ter intensificado a partir do século XIX e dos seus reflexos e impactos na organização social se fizeram sentir com intensidade

apenas no século XX ³¹, estudos históricos sobre as mulheres indicam-nos que nos últimos cinco séculos da história europeia há registos documentados de contestações femininas relativamente à dominação dos homens.

Mas o género só se tornou uma questão política global integrada na ação, nos projetos e nos objetivos de instituições de âmbito mundial como a ONU na segunda metade do século XX. Mais do que igualdade de direitos político-legais procura-se a igualdade de oportunidades, valorizando de igual forma as diferenças e as identidades de género e incentivando a participação igualitária de homens e mulheres no desenvolvimento da sociedade.

Grandes esforços e avanços têm sido alcançados no tocante à produção de legislação para que a igualdade de *jure* seja alcançada e podemos dizer que nos países democráticos ela está consagrada nas Constituições, Leis, Declarações, Convenções e Tratados Internacionais. Mas todos os estados e organizações mundiais reconhecem que a igualdade de facto está longe de ser uma realidade.

Um fator determinante na internacionalização e politização do conceito género foi a realização em Pequim no ano de 1995, da *IV Conferência Mundial sobre as Mulheres*, promovida pela ONU, onde se optou pela estratégia denominada “*mainstreaming* de género”. Esta expressão significa que a prossecução dos objetivos para a igualdade tem de atravessar necessariamente “as diferentes políticas correntes (economia e finanças, saúde, educação, transportes, justiça, etc.)” (Silva, 2002, 21).

O *mainstreaming* de género como estratégia pretende que as preocupações com a igualdade entre mulheres e homens estejam presentes em todas as políticas, projetos e ações, de modo a que sejam sempre concebidos, aprovados, executados e avaliados tendo como referência o seu impacto sobre o bem-estar e a qualidade de vida das mulheres e dos homens, com salvaguarda do princípio da igualdade entre ambos.

Em 1997 o Conselho Económico e Social das Nações Unidas definiu *mainstreaming* de género vindo ao encontro do estabelecido na *IV Conferência Mundial sobre as Mulheres* de Pequim. O *mainstreaming* de género é desde então considerado uma estratégia:

“ (...) for making women’s as well as men’s concerns and experiences an integral dimension of (...) the policies and programmes in all political, economic and societal spheres so that women and men benefit equally and inequality is not perpetuated” (www.undp.org). ³²

³¹ Apelidado de “Século das mulheres” por Victoria Camps (2001).

³² Tradução livre: “(uma estratégia) para tornar as preocupações e experiências de mulheres e homens uma dimensão integral das (...) políticas e programas em todas as esferas políticas, económicas e sociais para que mulheres e homens beneficiem igualmente e a desigualdade não seja perpetuada”.

Convém salientar que o *mainstreaming* de género não propõe substituir a supremacia social e política masculina por uma supremacia feminina, ou seja, não tem como objetivo a substituição do patriarcado pelo matriarcado. Pretende sim “conceber e pôr em prática um novo paradigma de relação entre mulheres e homens de tal modo que cada pólo do género humano entrem num desenvolvimento recíproco e concorram (...) para a humanização mais perfeita das sociedades em que vivem” (Silva, 2002, 20). Tem como propósito alcançar um novo paradigma organizacional da sociedade, uma transformação social a partir da perspetiva de género, valorizando de forma igual as especificidades de cada um.

Em 1998 o Conselho da Europa³³ difundiu o “*Relatório sobre a Abordagem Integrada da Igualdade de Género entre as Mulheres e os Homens*” elaborado pelo Comité Diretor para a Igualdade entre Mulheres e Homens (CDEG), onde definiu o enquadramento conceptual dos princípios e da estratégia a adotar para a igualdade de género.

Neste documento definiu-se a metodologia de aplicação do *mainstreaming* de género e apresentaram-se exemplos de boas práticas, tratando-se dum texto fundamental para a clarificação do quadro conceptual relacionado com a igualdade de género.

Considera-se no “*Relatório sobre a Abordagem Integrada da Igualdade de Género entre as Mulheres e os Homens*” que a igualdade de género foi durante muito tempo entendida como a atribuição aos homens e mulheres de direitos iguais (*de jure*), oportunidades iguais, iguais condições e tratamento igual em todas as esferas da vida social. Contudo, os estudos e avaliações do impacto das políticas de género revelaram que a igualdade de direitos *de jure* não conduziu necessariamente a uma igualdade *de facto*. Esta constatação levou à compreensão das diferenças entre as condições das mulheres e dos homens e que as políticas e ações têm neles um impacto distinto (CIDM, 1999).

O *mainstreaming* de género implica tomar em consideração de que modo será possível alterar as estruturas da sociedade que concorrem para a manutenção das relações de poder desequilibradas entre mulheres e homens, no sentido de alcançar um equilíbrio entre os valores e as expetativas de cada um.

Ainda de acordo com este Relatório do Conselho da Europa a questão fundamental é “assegurar que a construção social de género dê espaço à diferença e que não contenha uma noção de hierarquia que coloque os homens a um nível superior às mulheres” (CIDM, 1999,15).

³³ O Conselho da Europa foi criado em Maio de 1949 visando a defesa dos direitos humanos, o desenvolvimento democrático e a estabilidade política e social na Europa. Integra atualmente 47 Estados da Europa incluindo os 27 da União Europeia. Ver www.coe.int.

Olhemos para a definição de género apresentada no “*Relatório sobre a Abordagem Integrada da igualdade de género entre as Mulheres e os Homens*”:

“ (...) uma construção social do masculino e do feminino. É a representação social do sexo biológico, determinada pela ideia das tarefas, funções e papéis atribuídos às mulheres e aos homens na sociedade e na vida pública e privada. É uma definição da feminilidade e da masculinidade que é específica de uma dada cultura e por isso varia no tempo e no espaço. A construção e a reprodução de género ocorre tanto no plano individual quanto no plano da sociedade (...). Cada ser humano molda os papéis e as normas atribuídas a cada sexo e reproduz esses papéis e essas normas agindo em conformidade com as expectativas. No entanto, cada vez mais se reconhece que o conceito de género deve também ser considerado no plano político e institucional” (CIDM, 1999, 14). (Sublinhado nosso).

Parece-nos tratar-se de uma definição de género que o considera indissociável do sexo biológico e, como já vimos, a sobreposição das categorias sexo e género reduz as categorias socioculturais de ser pessoa, a homens e mulheres, ou seja, a uma base dual radicada na biologia.

Já abordamos neste trabalho (ver ponto I.1.6.) as críticas apontadas à apropriação da categoria género por contextos institucionais que ao vulgarizarem a sua utilização esvaziam o conceito da dimensão política e da capacidade de lançar um olhar crítico sobre as relações de poder. Com o esvaziamento do conteúdo, a categoria torna-se uma “armadilha linguística” sendo utilizada como alternativa supostamente moderna e politicamente correta para substituir as diferenças socioculturais entre homens e mulheres.³⁴

O “*Relatório sobre a Abordagem Integrada da igualdade de género entre as Mulheres e os Homens*” é explícito ao referir que entende o género como a representação social do sexo biológico. Tratando-se dum texto de 1997, após a realização da *IV Conferência Mundial sobre as Mulheres*, altura em que a teorização da categoria género era já bastante aprofundada, torna-se evidente que os documentos e as políticas institucionais terão perdido a oportunidade para uma real integração das preocupações de género nos objetivos e nas metodologias propostas. Contudo, o facto de se considerar no Relatório que a feminilidade e a masculinidade são específicas de uma dada cultura, variam no tempo e no espaço sendo historicamente determinados, abre a possibilidade à alteração das condicionantes promotoras da desigualdade.

Analisamos seguidamente os documentos sobre igualdade de género nos planos da política internacional, concretamente a ação da ONU e da União Europeia e no plano da

³⁴ A expressão “armadilha linguística” é utilizada originalmente por Hugues de Varine (2003) sobre a banalização da designação “ecomuseu” que é cada vez mais usada por uma questão de moda substituindo a palavra “museu” considerada “ultrapassada e poeirenta”. Esta banalização retirou à palavra ecomuseu o significado que lhe atribuíram os criadores, Georges Henri Rivière e Hugues Varine.

política nacional com a análise da legislação portuguesa. Interessa-nos perceber qual o conceito de género utilizado nestes documentos e se existe alguma relação entre a utilização política do Género e a reflexão produzida pela ciências sociais e humanas que integraram esta categoria de análise.

Por uma questão metodológica e organizativa deste trabalho decidimos colocar em Apêndice a análise desenvolvida dos documentos fundamentais da ONU e da UE.

I.2.1.

Igualdade de género: a ação da Organização das Nações Unidas

As preocupações da Organização das Nações Unidas (ONU) com a definição de uma política e uma estratégia para a igualdade de género datam de há algumas décadas, sendo uma questão que se encontra inscrita na Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948.

Na ONU encontramos vários serviços e programas que trabalham na área da igualdade de género e na proteção dos direitos das mulheres dos quais se destacam:

A CSW - Comissão sobre o Estatuto da Mulher - criada em 1946 como o órgão encarregue do progresso do estatuto da mulher no mundo, visa promover a implementação do princípio de igualdade de direitos entre homens e mulheres.

A DAW - Divisão do Progresso das Mulheres - que integra o Departamento das Questões Económicas e Sociais das Nações Unidas e tem como objetivo a melhoria do estatuto das mulheres e a obtenção de igualdade relativamente aos homens.

O INSTRAW - Instituto Internacional das Nações Unidas para a Investigação e Formação em Prol do Progresso das Mulheres - é um instituto de investigação autónomo criado em 1978, que realiza programas de formação sobre estratégias para alcançar o progresso das mulheres e para a promoção da igualdade de género.

O UNIFEM - Fundo das Nações Unidas para as Mulheres - foi criado em 1978 para fornecer o apoio financeiro e a assistência técnica aos programas que visem a igualdade de género e promovam o empoderamento das mulheres. O UNIFEM visa suportar a implementação, ao nível nacional, dos compromissos assumidos internacionalmente para o avanço da igualdade de género e trabalha com as seguintes áreas temáticas:

- Promover os direitos e a segurança económica das mulheres;
- Terminar com a violência contra as mulheres;
- Reduzir a prevalência de SIDA entre as mulheres e as raparigas;

- Promover a justiça de género na governação democrática, nos estados estáveis e frágeis.

A ONU-Mulheres - criada em 2 de Julho de 2010 passa a englobar as atribuições da UNIFEM, da DAW, do INSTRAW e do OSAGI (Office of the Special Adviser on Gender). Criada como a entidade das Nações Unidas para a igualdade de género e o empoderamento das mulheres, irá trabalhar para a eliminação da discriminação contra as mulheres e as raparigas, para o empoderamento das mulheres e pela obtenção da igualdade entre mulheres e homens como parceiros e beneficiários do desenvolvimento, dos direitos humanos, das acções humanitárias, da paz e da segurança.

A iniciar funções em Janeiro de 2011 a ação da ONU-Mulheres vem descrita no website como uma agência que tem como finalidade:

“To support inter-governmental bodies, such as the Commission on the Status of Women, in their formulation of policies, global standards and norms;

To help Member States to implement these standards, standing ready to provide suitable technical and financial support to those countries that request it and to forge effective partnerships with civil society.

To hold the UN system accountable for its own commitments on gender equality, including regular monitoring of system-wide progress.” (www.unwomen.org).³⁵

O UNISRID - Instituto de Pesquisa das Nações Unidas para o Desenvolvimento Social - desenvolve programas e áreas de investigação. Entre 2005 e 2009 apresentou 11 programas específicos sobre género que incluíram a pesquisa de temáticas como: as mudanças agrárias, género e direitos sobre a Terra; política social e de género; justiça e género, desenvolvimento e direitos; género, pobreza e bem-estar; globalização, emprego orientado para as mulheres e a política social; relatório sobre política de género e desenvolvimento 10 anos após Pequim; política económica e social do cuidado; religião, políticas e igualdade de género; cooperação técnica e a vida das Mulheres: integração do género na política de desenvolvimento; a contribuição do UNISRID para a IV Conferência Mundial sobre as Mulheres; mulheres, ambiente e população (www.unisrid.org).

A UNESCO - Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura - é uma agência especializada da ONU que se encontra organizada em cinco setores: educação; ciências naturais; ciências humanas e sociais; cultura; comunicação e informação. Assume atualmente como áreas prioritárias de intervenção a África e a Igualdade de Género.

³⁵ Tradução livre: “Apoiar os corpos intergovernamentais, tais como a Comissão sobre o Estatuto da Mulher, na formulação das políticas, padrões globais e normas; ajudar os Estados-Membros a implementar estes padrões, providenciando apoio técnico e financeiro aos países que o solicitarem e forjarem parcerias efetivas com a sociedade civil; tornar o sistema das Nações Unidas responsável pelos seus próprios compromissos com a igualdade de género, incluindo a monitorização regular do progresso do sistema.”

A missão da UNESCO define-se como “(...) to contribute to the building of peace, the eradication of poverty, sustainable development and intercultural dialogue through education, the sciences, culture, communication and information” (www.unesco.org).³⁶

O setor de ciências humanas e sociais da UNESCO desenvolve um programa dedicado à igualdade de género e ao desenvolvimento, que atualmente aborda questões como:

- A globalização e os direitos humanos das mulheres,
- Culturas e igualdade de género,
- Dinâmicas de género em situações de conflito,
- Construção da paz e reconstrução.

Os projetos sobre estas temáticas são da competência da Divisão para a Igualdade de Género, unidade orgânica que faz parte integrante do Gabinete de Planeamento Estratégico da UNESCO (www.unesco.org/shs/gender).

As ações desenvolvidas pelos organismos da ONU sobre a igualdade de género estão enquadradas por documentos considerados fundamentais como: a “*Convenção para a Eliminação de todas as formas de Discriminação contra as Mulheres*”, de 1979 (CEDAW-Ver anexo n.º 1) e a “*Declaração de Pequim*” e a “*Plataforma de Ação de Pequim*” ambas de 1995.

Para uma visão global da vastidão do trabalho realizado no seio da ONU e das agências especializadas como a UNESCO, apresentamos uma tabela síntese de documentos sobre igualdade de género, proteção e empoderamento das mulheres, ordenados por ordem cronológica ascendente e um resumo das intenções e objetivos de cada documento.

Tabela n.º 1
Documentos produzidos pela ONU relativos à igualdade de género

Identificação do documento	Data	Origem	Objetivos relativos à Igualdade de Género
Declaração Universal dos Direitos Humanos	1948	Assembleia-geral da ONU.	Não apresenta objetivos desagregados por sexo, mas reconhece a igualdade de direitos entre homens e mulheres perante a lei. Diz o artigo 1: “Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e direitos”; No artigo 2 refere-se que todos os seres humanos são iguais sem distinção alguma, nomeadamente de sexo.

³⁶ Tradução livre: “(...) contribuir para a construção da paz, a erradicação da pobreza, o desenvolvimento sustentável e o diálogo intercultural através da educação, das ciências, cultura, comunicação e informação”.

Identificação do documento	Data	Origem	Objetivos relativos à Igualdade de Género
Convenção dos Direitos Políticos das Mulheres	1952	Assembleia-geral da ONU.	Reconhece que todas as pessoas (homens e mulheres) têm o direito de tomar parte na direção dos assuntos políticos dos seus países sem distinção de raça, sexo, cor, língua, religião ou opinião política.
Pacto Internacional sobre os Direitos Cívicos e Políticos	1966	Assembleia-geral da ONU.	Instrumento que visa complementar a Declaração dos Direitos Humanos. Reitera o princípio da igualdade entre os sexos e a sua universalidade. Define como obrigação dos Estados a promoção do gozo dos direitos Cívicos e Políticos por parte de homens e mulheres
Pacto Internacional sobre os Direitos Económicos, Sociais e Culturais	1966	Assembleia-geral da ONU.	Instrumento que visa complementar a Declaração Universal dos Direitos Humanos. Reitera o princípio da igualdade entre os sexos e a sua universalidade. Os Estados devem reconhecer os direitos de todas as pessoas de gozar condições de trabalho justas e favoráveis que assegurem um salário equitativo e uma remuneração igual para um trabalho de valor igual; Devem ser garantidas às mulheres condições de trabalho não inferiores àquelas de que beneficiam os homens.
Declaração sobre a Eliminação de todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres.	1967	Assembleia-geral da ONU.	Pela primeira vez a igualdade de género assume uma dimensão global, estrutural, que deve ser assumida e integrada nas políticas e estratégias dos Estados. Considera-se que a discriminação contra a mulher nega e limita a igualdade de direitos e é uma ofensa à dignidade humana.
I Conferência Mundial das Mulheres	1975	ONU Cidade do México. Ano Internacional da Mulher	Diagnóstico da situação das mulheres no Mundo. A igualdade das mulheres é pela primeira vez assumida como uma questão de agenda política internacional. Foram definidos os seguintes eixos de atuação: a eliminação da discriminação, a prossecução da igualdade entre homens e mulheres, a integração e plena participação das mulheres no desenvolvimento e a participação e contribuição das mulheres no fortalecimento da paz mundial.

Identificação do documento	Data	Origem	Objetivos relativos à Igualdade de Género
Convenção sobre a Eliminação de todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres - CEDAW	1979	<p>Assembleia-geral das Nações Unidas. Entrou em vigor na ordem jurídica internacional em 3 Setembro de 1981.</p> <p>Foi criado o Comité para a Eliminação de todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres - CEDAW</p> <p>A Convenção traduz-se na Carta dos Direitos Humanos das Mulheres.</p> <p>Tem por base a Declaração sobre a Eliminação de todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres de 1966.</p>	<p>Constitui o quadro normativo para a eliminação da discriminação e promoção da igualdade entre as mulheres e os homens.</p> <p>Tem como objetivo eliminar a discriminação de género e promover a coesão social, reafirmando o princípio da não discriminação e da igualdade de direitos.</p> <p>Define discriminação contra as mulheres como “qualquer distinção, exclusão ou restrição feita com base no sexo e que tenha por objetivo ou consequência prejudicar ou destruir o reconhecimento, gozo ou exercício pelas mulheres, independentemente do seu estado civil, com base na igualdade dos homens e das mulheres, dos direitos humanos e liberdades fundamentais nos campos político, económico, social, cultural e civil.</p>
II Conferência Mundial das Mulheres	1980	Copenhaga ONU	<p>Avaliação dos progressos verificados na sequência da Década das Nações Unidas para a Mulher - 1976-1985</p> <p>Adota-se a Convenção sobre a Eliminação de todas as Formas de Discriminação sobre as Mulheres - CEDAW. Conclui-se que os progressos são lentos e o processo para a igualdade é mais complexo do que se imaginara.</p> <p>Reconhece-se a disparidade entre os direitos adquiridos e os direitos usufruídos pelas mulheres, a falta de vontade política na promoção dos direitos das mulheres, a falta de recursos para alcançar os objetivos, e o desconhecimento por parte das mulheres dos seus próprios direitos.</p> <p>Adotam-se medidas para a mudança cultural visando a eliminação de estereótipos de género.</p>
III Conferência Mundial das Mulheres	1985	Nairobi. ONU	<p>Faz o balanço da Década das Nações Unidas para a Mulher.</p> <p>Define-se o Programa Estratégico para o Avanço das Mulheres até ao ano 2000.</p> <p>A igualdade deve ser vista como uma questão estrutural e global e abrange todas as áreas da governação e todas as esferas da vida humana.</p>

Identificação do documento	Data	Origem	Objetivos relativos à Igualdade de Género
Conferência Mundial sobre os Direitos Humanos	1993	Viena ONU Desta Conferência resulta a Declaração e o Programa de Ação de Viena	Deixa de entender-se “Homem” como sinónimo de Humanidade, como o neutro.
Declaração e Programa de Ação de Viena	1993	Reafirma a universalidade dos Direitos Humanos	Assume que a pessoa humana é o sujeito central do desenvolvimento. Ponto I-18: “Os direitos humanos de mulheres e raparigas são uma parte inalienável, integrante e indivisível dos direitos humanos universais. A participação plena das mulheres, em condições de igualdade, na vida política, cívica, económica, social e cultural, ao nível nacional, regional e internacional, bem como a eliminação de todas as formas de discriminação com base no sexo, constituem objetivos prioritários da comunidade internacional”.
IV Conferência Mundial das Nações Unidas sobre as Mulheres	1995	Pequim ONU Daqui resulta a Declaração de Pequim e a Plataforma de Ação de Pequim Adotadas na Cimeira Mundial para o Desenvolvimento Social, em Copenhaga, 1995	Propõe-se a parceria entre homens e mulheres para alcançar a igualdade de género. O enfoque da discussão em torno da igualdade desloca-se das mulheres para o género e para as relações de género por forma a construir um novo contrato e um novo modelo de organização social.
Declaração de Pequim	1995	Pequim ONU	Adota o mainstreaming de género e o empowerment como estratégias para a igualdade de género. Assume o empowerment das mulheres como objetivo. Visa eliminar os obstáculos à participação ativa das mulheres em todas as esferas da vida pública e privada, para que intervenham de pleno direito nas tomadas de decisão em questões económicas, sociais, culturais e políticas. A igualdade de género é assumida como uma questão do foro dos direitos humanos e um fator de justiça social. Reconhece o papel dos homens na prossecução do objetivo da igualdade.

Identificação do documento	Data	Origem	Objetivos relativos à Igualdade de Género
Plataforma de Ação de Pequim	1995	Pequim ONU	Os governos passam a ser responsáveis pela implementação da estratégia global do mainstreaming de género. Definiu 12 objetivos estratégicos relativamente às mulheres destacando-se a erradicação da pobreza e das desigualdades, o acesso aos cuidados de saúde, a desigualdade nas estruturas políticas e atividades produtivas, a desigualdade na tomada de decisão, os estereótipos, a desigualdade na gestão dos recursos naturais e do meio ambiente, a inadequação e a disparidade da formação profissional, a desigualdade nas estruturas e políticas económicas e em todas as formas de atividade produtivas, desigualdade no acesso aos recursos, a promoção e proteção dos direitos humanos das mulheres e das raparigas.
Pequim + 5	2000	Sessão Especial da Assembleia-geral da ONU. Daqui sai o programa de ação "Iniciativas e Ações Futuras para a Implementação da Declaração e Plataforma de Ação de Pequim"	Reafirmam-se os objetivos e princípios da Declaração de Pequim e da Plataforma de Ação. Verifica-se a continuidade de uma disparidade entre igualdade de jure e de facto.
Cimeira do Milénio das Nações Unidas	2000	Nova Iorque ONU	Daqui saiu a Declaração do Milénio com oito objetivos.
Declaração do Milénio	2000	Nova Iorque ONU	Define oito objetivos sobre o desenvolvimento a serem alcançados até 2015 e servem de linha estratégica a todas as organizações multilaterais que trabalham em prol do desenvolvimento. Destacamos o Objetivo 3: Promover a igualdade de género e a capacitação das mulheres. A meta é eliminar, se possível até 2005 e o mais tardar até 2015, a disparidade de género no ensino primário e secundário e em todos os níveis de ensino.
Declaração de Pequim + 10	2005	Sessão Especial da Assembleia-geral da ONU. Solidariedade para a Igualdade de Género, Desenvolvimento e Paz	Avaliação dos resultados de Pequim 1995 e atualização do programa de ação para o futuro que ficou conhecido como "Iniciativas e Ações Futuras para a Implementação da Declaração e plataforma da ação de Pequim".

Identificação do documento	Data	Origem	Objetivos relativos à Igualdade de Género
Plano de Ação Prioritário para a Igualdade de Género	2008 2013	UNESCO/Setor de ciências sociais e humanas/ Divisão para a Igualdade de Género	“Identificar as lacunas na igualdade de género através do uso de análises de género e informação desagregada por sexos; aumentar a consciencialização sobre essas diferenças; construir apoio para a mudança através da advocacia, alianças e parcerias; desenvolver estratégias e programas para fechar as lacunas; mobilizar os recursos adequados e a perícia necessária; monitorizar a implementação e responsabilizar os indivíduos e as organizações pelos resultados.”
Pequim +15	2010	Em curso	Avaliação dos resultados da Declaração e da Plataforma de Ação de Pequim 1995, quinze anos depois.
Cimeira dos Objetivos do Milénio das Nações Unidas	2010	ONU Nova Iorque	Avaliação dos progressos verificados na sequência da definição dos Objetivos do Milénio em 2000. Estabelecimento de estratégias para atingir os objetivos até 2015.

Fontes: INA, 2005

www.onuportugal.pt<http://www.un.org/en>

Elaboração própria, 2010

Apresentados de forma sucinta os documentos fundamentais da ONU sobre igualdade de género, olhemos em seguida para a utilização do conceito de género presente nos textos da CEDAW, *Declaração e Plataforma de Ação de Pequim*, *Declaração dos Objetivos do Milénio* e o atual *Plano de Ação Prioritário para a Igualdade de Género - 2008/2013* (para uma análise mais pormenorizada destes documentos ver apêndice 2).

Apesar das ciências sociais e humanas na atualidade assumirem o género como categoria respeitante a todas as formas socioculturais de ser pessoa, a visão política considera na maioria das vezes o género como um conceito de base dual baseado na distinção sexual biológica, logo, aplicável a homens e mulheres.

Nos documentos analisados e produzidos no seio da ONU assume-se principalmente que género é o mesmo que sexo e que existem apenas dois sexos biológicos. Isto conduz a uma utilização redutora da categoria se considerarmos a riqueza do debate teórico e conceptual sobre o género que se vem desenvolvendo nas diversas ciências humanas e sociais.

Reiteradamente os documentos ignoram o potencial da categoria género como categoria analítica, bem como as suas inter-relações com outras categorias geradoras de desigualdades e de uma desigual distribuição do poder: a raça/etnia, a classe e a idade.

Depreendemos dos documentos que quando se fala em igualdade de género estamos perante a adoção de medidas concernentes às mulheres que nos remetem para as propostas desenvolvidas pelas ciências sociais e humanas na década de setenta do século XX, altura em que a antropologia das mulheres ou a história das mulheres e as teorias feministas consideravam a categoria “mulher” como universal e homogénea e associavam o género apenas a esta categoria sociocultural.

Tanto a *Declaração de Pequim* (1995) como a *Plataforma de Ação de Pequim* (1995) ao assumirem a igualdade de género como objetivo, associam género aos sexos masculino e feminino promovendo uma utilização indiferenciada dos dois conceitos.

A principal preocupação expressa nos documentos é desenvolver medidas que sejam positivas para as mulheres, melhorando dessa forma o seu nível, estatuto e oportunidades de vida. Se os documentos reconhecem que a situação desfavorável da mulher na sociedade resulta de um conjunto de fatores como a raça/etnia, a religião, a cultura, a educação, a deficiência, não vemos refletida nos textos a preocupação em entender porque motivo isso acontece, nem são propostos programas direcionados para os homens em articulação com as necessidades das mulheres.

Não se depreende dos documentos a existência de uma preocupação com o entendimento das relações de género como realidade social, cultural e histórica, que é necessário conhecer antes de tentar modificar através de instrumentos legais.

A preocupação com o género como realidade sociocultural subentende-se, no entanto, em alguns pontos dos documentos analisados. No objetivo B da *Plataforma de Ação de Pequim* (CIDM, 2005, 53-63) relativo à educação e formação das mulheres, é mencionada a utilização de estereótipos baseados no género que são desfavoráveis às mulheres. É também proposto neste objetivo B que sejam reconhecidas e respeitadas as atividades artísticas, espirituais e culturais das mulheres indígenas e garantir que a igualdade de género e as diversidades culturais, religiosas e educativas e outras sejam respeitadas nas instituições educativas (CIDM, 2005, 58-61, ponto 83).

A referência aos estereótipos e às diversidades culturais baseadas no género remete-nos, embora numa forma superficial, para o entendimento do género como realidade sociocultural ao considerar a categorização estereotipada das mulheres e que as mulheres e os homens vivem de forma diferente a atividade cultural, as crenças religiosas e a formação educativa.

Por outro lado, toda a questão da igualdade de género nos documentos fica restrita às ações que visam a mulher e os problemas desta. Em alguns momentos dos textos é referida a necessidade de participação dos homens neste processo, mas a igualdade de género é entendida como a melhoria da condição feminina. É inclusive feita alusão em vários pontos da *Plataforma de Ação de Pequim* à dicotomia entre a esfera pública e privada relativamente às tarefas domésticas e familiares, propondo-se uma repartição das tarefas e das responsabilidades do domínio privado entre homens e mulheres, baseada no modelo heterossexual da família que surge como a norma subjacente aos documentos.

Também no *Plano de Ação Prioritária para a Igualdade de Género* (2008/2013) está clara a justaposição entre género e sexo que permeia os documentos da ONU/UNESCO:

“Equality between men and women exists when both sexes are able to share equally in the distribution of power and knowledge; have equal opportunities, rights and obligations in terms of work or income generation; are given equal access to quality education, capacity-building opportunities throughout life and in all domains, and the possibility to develop their full potential and personal ambitions. Gender equality is a fundamental human right, a commonly shared value and a necessary condition for the achievement of the internationally agreed development objectives, including all Millennium Development Goals” (MDGs).”
www.unesco.org/new/en/unesco/about-us/)³⁷ (Sublinhado nosso).

Ao equiparar a igualdade entre homens e mulheres à igualdade de género (sexo), o texto peca por universalizar as categorias “homem” e “mulher”. Sabemos que projetos com tratamento igualitário de homens e mulheres têm como consequências o agravamento das desigualdades caso não sejam consideradas as especificidades e a diversidade de cada um e quando são ignoradas as relações com as outras categorias promotoras da desigualdade, já amplamente mencionadas nesta tese, como a raça/etnia, a idade, a classe.

Também o UNDP apesar de ter produzido textos críticos e de análise relativamente à forma como ao longo do tempo tem sido feita a abordagem à igualdade de género, acaba por definir os Objetivos do Milénio focados nas necessidades das mulheres, deixando de fora as relações de género.

Mas se o aprofundamento teórico e conceptual da categoria género não está muito aprofundada nos documentos da ONU temos que reconhecer que a ação desta instituição tem sido fundamental para a obtenção da igualdade entre homens e mulheres e principalmente para a melhoria das condições de vida das mulheres no mundo.

³⁷ Tradução livre: “A igualdade entre homens e mulheres existe quando ambos os sexos são capazes de uma partilha igual na distribuição do poder e do conhecimento; têm oportunidades, direitos e obrigações iguais no trabalho e na produção de rendimento; lhes é dado acesso igual a uma educação de qualidade, oportunidades de capacitação durante a vida e em todos os domínios, e a possibilidade de desenvolver o seu potencial e ambições pessoais. A igualdade de género é um direito humano fundamental, um valor partilhado, e uma condição necessária para alcançar os objetivos de desenvolvimento internacionalmente acordados incluindo todos os Objetivos de Desenvolvimento do Milénio (ODM)”.

Sabendo que as necessidades das mulheres se situam em muitos casos e zonas do globo, ao nível mais básico da subsistência (alimentação, higiene, saúde materna), dos direitos (na educação, na família, no trabalho, no casamento) estas impõem-se como a primeira frente de luta e de trabalho para a igualdade. E a ONU muito tem contribuído com estes diplomas para criar e dotar as mulheres de uma capacidade crítica e de empoderamento que lhes permita fazer face à desigualdade sociocultural e política perante os homens.

I.2.2.

Igualdade de género: a ação da União Europeia

A produção de legislação sobre a igualdade de género na União Europeia é de tal forma vasta que só por si constituiria um campo de investigação autónomo e fora do âmbito desta tese. Tal como fizemos para os documentos produzidos pela ONU apresentamos uma listagem dos documentos mais relevantes, dos quais apenas analisaremos os diplomas posteriores a 1995. Tal opção não obsta a que sejam referidos documentos com datas anteriores caso sejam considerados fundamentais para o entendimento dos diplomas em vigor.

A nossa análise sobre o conceito de género utilizado pelos órgãos da União Europeia baseia-se em documentos como o *Tratado Europeu* e a *Constituição Europeia* e os projetos ou programas em curso relativos à igualdade de género como o *Roteiro Europeu para a Igualdade entre Mulheres e Homens* (ver anexo 2).

Tabela n.º 2

Documentos produzidos pela UE relativos à igualdade de género

Identificação	Data	Origem	Objetivos relativos à Igualdade de Género
Tratado de Roma	1957	Países da Europa	Institui a Comunidade Económica Europeia (CEE). Assume claramente a promoção da igualdade entre homens e mulheres como uma das obrigações fundamentais, nomeadamente a igualdade de remuneração por trabalho igual.
Tratado de Maastricht	1992	Países da Comunidade Europeia	Institui a União Europeia

Identificação	Data	Origem	Objetivos relativos à Igualdade de Género
Tratado de Amesterdão	1997	Países da União Europeia	Alarga o princípio da igualdade de género promovendo-o para lá das questões salariais. A União deve procurar eliminar as desigualdades e promover a igualdade entre as mulheres e homens, assumindo a integração desta dimensão no conjunto das políticas e ações comunitárias (gender mainstreaming). A promoção da igualdade de género é agora um dos objetivos da União Europeia da responsabilidade do Conselho Europeu.
Carta dos Direitos Fundamentais da União Europeia	2000	Nice Conselho Europeu Parlamento Europeu Comissão Europeia	Concentra num único documento o conjunto dos direitos cívicos, políticos, económicos, sociais dos cidadãos europeus e dos residentes no espaço da União. Os direitos são a dignidade, liberdade, igualdade, solidariedade, cidadania e justiça. Artigo 21.º determina a proibição em função do sexo é proibida Artigo 23.º refere que a igualdade entre homens e mulheres deve ser assegurada em todos os domínios, prevendo também o uso de medidas específicas para colmatar a ausência, em determinada área, do sexo sub-representado. Artigo 33.º refere-se à conciliação entre vida familiar e profissional.
Terceiro Programa Comunitário a Médio Prazo sobre a Igualdade de Oportunidades entre Mulheres e Homens	1991-1995	Comissão Europeia	Introduz a discussão dos problemas de Género numa perspetiva estratégica na União Europeia. Procura a promoção da integração da mulher no mercado de trabalho e a melhoria do estatuto das mulheres na sociedade.
Quarto Programa Comunitário a Médio Prazo sobre a Igualdade de Oportunidades entre Mulheres e Homens	1996-2000	Comissão Europeia	Definiu seis objetivos: a promoção da integração da igualdade de oportunidades em todas as políticas e ações; a mobilização dos agentes da vida económica e social com vista à realização da igualdade de oportunidades entre mulheres e homens; a promoção a igualdade de oportunidades em domínios como a educação, a formação profissional e mercado de trabalho; a conciliação entre a vida profissional e familiar de mulheres e homens; a promoção de uma participação equilibrada de mulheres e de homens no processo de decisão; o reforço das condições do exercício dos direitos à igualdade.
Estratégia de Lisboa	2000	Conselho Europeu	Visa transformar a Europa na economia do conhecimento mais competitiva e dinâmica do mundo, capaz e um crescimento económico sustentável, acompanhado da melhoria quantitativa e qualitativa do emprego e da maior coesão social. Uma das grandes prioridades é investir nas pessoas.

Identificação	Data	Origem	Objetivos relativos à Igualdade de Género
Estratégia-Quadro da Comunidade para a Igualdade entre Homens e Mulheres	2001-2005	Comissão Europeia	O objetivo principal é a integração do <i>mainstreaming</i> de género em todas as atividades ao nível comunitário. Aponta cinco áreas de intervenção: A igualdade de oportunidades entre mulheres e homens na vida económica; A igualdade de oportunidades entre mulheres e homens, de participação e representação; A promoção da igualdade entre mulheres e homens na vida civil; A promoção da mudança de papéis e estereótipos de género.
Quinto Programa de Ação Comunitária para a Igualdade entre Homens e Mulheres	2001-2005	Coordena e financia a execução dos programas transnacionais para a implementação da Estratégia Quadro	Apoio ações de sensibilização, estudos de avaliação e impacto de género e intercâmbio de experiências a nível comunitário.
Roteiro Europeu para a Igualdade entre Mulheres e Homens	2006-2010	Comissão Europeia	A união propõe-se atuar em seis domínios: a independência económica para homens e mulheres; a conciliação da vida privada e profissional; igualdade de representação na tomada de decisão; erradicação de toda e qualquer forma de violência ligada ao sexo; eliminação de estereótipos de género e promoção da igualdade entre homens e mulheres na política externa e de desenvolvimento.
Tratado de Lisboa	2007	Comissão Europeia	Entrou em vigor a 1 Dezembro de 2009 e introduz um novo quadro jurídico e novos instrumentos legais na União Europeia. Passa a considerar como domínio de cooperação entre os estados membros a luta contra o tráfico de mulheres e crianças. Reconhece os direitos e as liberdades e os princípios da Carta dos Direitos Fundamentais nomeadamente a igualdade perante a lei e a igualdade entre homens e mulheres.

Identificação	Data	Origem	Objetivos relativos à Igualdade de Género
Estratégia para a Igualdade entre Homens e Mulheres	2010-2015	Comissão Europeia	A Estratégia para a Igualdade fixa seis grandes domínios prioritários para a ação comunitária, nomeadamente: a igualdade na independência económica, a igualdade de remuneração por trabalho igual ou de valor igual, a igualdade na tomada de decisão, promover a dignidade e a integridade e pôr um fim à violência de género, a igualdade entre mulheres e homens na ação externa e as questões horizontais. Estes domínios integram os papéis desempenhados por homens e mulheres, a legislação, a governação e os instrumentos da igualdade de género.
Carta das Mulheres	2010	Comissão Europeia	Comemoração do 15.º aniversário da Declaração de Pequim. Estabelece como princípios de igualdade entre homens e mulheres: igual independência económica; igual remuneração por trabalho igual e por trabalho de igual valor; igualdade na tomada de decisões; dignidade, integridade e fim da violência com base na identidade sexual; igualdade entre mulheres e homens fora da União

Fontes: Rato, 2005

www.eu.govwww.igualdade.gov.pt

Elaboração própria, 2011

Os principais documentos da UE sobre a igualdade de género são o Quarto e o Quinto Programas de Ação Comunitária para a Igualdade entre Homens e Mulheres, a Estratégia Quadro da Comunidade para a igualdade entre homens e mulheres, o Roteiro Europeu para a Igualdade entre Homens e Mulheres e a Estratégia para a Igualdade entre Homens e Mulheres (para uma análise mais pormenorizada destes documentos ver apêndice 3).

Na maioria são diplomas políticos com repercussões administrativas respeitantes ao funcionamento da UE e para aplicação legislativa no espaço europeu. Incidem maioritariamente sobre a integração da perspetiva da dimensão da igualdade de oportunidades entre homens e mulheres em todos os domínios de ação das instituições europeias.

Podemos afirmar que os documentos produzidos pela UE enfermam das mesmas lacunas que os documentos produzidos pela ONU/UNESCO: apesar de assumirem o

mainstreaming de género como objetivo para atingir a igualdade, não consideram as relações de género nem a interseccionalidade das diversas categorias de análise que promovem a desigualdade. Mais uma vez estamos perante uma situação que ignora a riqueza do debate teórico produzido pelas diversas ciências humanas e sociais sobre o género e fundamenta as questões da igualdade sobre a divisão nos dois sexos biológicos.

Mas como mencionamos relativamente à ONU, a produção legislativa da UE tem contribuído para que o espaço da União Europeia seja privilegiado no que respeita à igualdade entre homens e mulheres, podendo inclusive afirmar-se que a igualdade de facto está completamente assegurada.

I.2.3.

A Igualdade de Género: a legislação de Portugal

Apesar da Revolução de Abril de 1974, ainda nos deparamos em Portugal com situações de desigualdade baseadas no sexo (Silva, 2003) como o desigual valor das remunerações médias do trabalho das mulheres que continua significativamente mais baixo que o dos homens. O desemprego em Portugal afeta um número maior de mulheres relativamente aos homens e os índices de pobreza entre a população feminina são maiores, situação mais dramática entre as crianças e as idosas. As mulheres portuguesas apesar de serem em maior número que os homens no tocante à conclusão dos diversos níveis de ensino, tendem a desempenhar tarefas que o mercado considera menos qualificadas. Os lugares de chefia tanto no setor público como privado, continuam a ser maioritariamente desempenhados por homens. Nas instituições públicas e em especial nas instâncias do poder político as mulheres constituem ainda uma minoria, sujeitas a tomar como referência a norma e o modelo masculinos assumidos como o neutro universal.

No plano económico menos mulheres que homens detêm o poder de decisão e elas suportam o maior peso de responsabilidades na vida doméstica não sendo estes desempenhos devidamente reconhecidos e valorizados pela sociedade.

Refiram-se ainda os meios de comunicação social, em especial a televisão, que transmitem frequentes vezes uma imagem distorcida e depreciativa das mulheres.

Em Portugal, para se ultrapassar as desigualdades de género têm-se assinado e ratificado as convenções e declarações internacionais e transposto as normas legais europeias para a legislação nacional.

Na *Constituição da República Portuguesa* (CPR) de 1976 as mulheres e os homens foram reconhecidos em pé de igualdade relativamente aos direitos políticos, económicos, sociais e civis. Mas só na revisão da Constituição efetuada em 1997 (ou seja, após a *IV Conferência Mundial sobre as Mulheres* de 1995) foi introduzido o artigo 9.º, alínea h) que promove a igualdade entre homens e mulheres como tarefa fundamental do Estado e a não discriminação em função do sexo (artigo 109.º).

Além destes artigos são de mencionar na CRP, o n.º 13.º que define a igualdade de todos perante a Lei; o artigo 47.º que estabelece o liberdade de escolha de profissão e acesso à função pública; o artigo 58.º que refere o direito de todos ao trabalho e que o mesmo não seja limitado em função do sexo; o artigo 59.º que estabelece o princípio da igualdade salarial.

Relativamente aos documentos internacionais Portugal assinou e ratificou:

- A Declaração Universal dos Direitos do Homem - adotada em 1948 e publicada em Portugal em Diário da República em 1978;
- A Carta das Nações Unidas - assinada em 1945 e com entrada em vigor em Portugal em 1956,
- A Convenção para a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres (CEDAW) adotada em 1979 e assinada por Portugal em 1980;
- O Protocolo Opcional à CEDAW, adotado em 1999 e assinado por Portugal em 2000;
- A Declaração e Plataforma de Ação de Pequim de 1995 sendo Portugal signatário;
- E os Objetivos de Desenvolvimento do Milénio (ODM) das Nações Unidas adotados em 2000, reafirmados em 2010 e dos quais Portugal é signatário.

Seguindo a metodologia adotada para a análise da legislação internacional, construímos uma tabela síntese da legislação nacional sobre a igualdade de género.

Tabela n.º 3

Documentos produzidos em Portugal relativos à Igualdade de Género

Identificação	Data	Objetivos relativos à Igualdade de Género
Constituição da República Portuguesa	1976	Estabelece a igualdade entre mulheres e homens em todos os domínios
Decreto-Lei n.º 474/76, de 16 de Junho	1976	Abolição do direito do marido abrir a correspondência da mulher

Identificação	Data	Objetivos relativos à Igualdade de Género
Decreto-Lei n.º 496/78, de 25 de Novembro	1978	Revisão do Código Civil onde a mulher casada deixa de ter estatuto de dependência para ter um estatuto de igualdade com o homem. Desaparece a figura de “chefe de família”. O governo doméstico deixa de pertencer, por direito próprio, à mulher.
Decreto-Lei n.º 392/79, de 20 de Setembro	1979	Visa garantir às mulheres a igualdade com os homens em oportunidades e tratamento no trabalho e no emprego
Lei n.º 95/88, de 17 de Agosto	1988	Garante os direitos de Associações de Mulheres
Decreto-Lei n.º 17/95, de 9 de Junho	1995	Proteção da maternidade e da paternidade
Resolução do Conselho de Ministros n.º 49/97, de 24 de Março	1997	Aprova o I Plano Global para a Igualdade (Ver anexo 3)
Resolução do Conselho de Ministros n.º 55/99, de 15 de Junho	1999	Aprova o Plano Nacional contra a Violência Doméstica
Lei n.º 174/99, de 21 de Setembro	1999	Aprova a lei do serviço militar não estabelecendo quaisquer diferenças entre cidadãos do sexo feminino e do sexo masculino
Resolução do Conselho de Ministros n.º 88/2003, de 7 de Julho	2003	Aprova o II Plano Nacional para a Igualdade (ver anexo 4)
Lei Orgânica n.º 3/2006, de 21 de Agosto	2006	Lei da Paridade que determina que as listas para a Assembleia da República, para o Parlamento Europeu e para as Autarquias Locais sejam compostas de modo a assegurar a representação mínima de 33% de cada um dos sexos
Resolução do Conselho de Ministros n.º 81/2007, de 22 de Junho	2007	Aprova o I Plano Nacional contra o Tráfico de Seres Humanos
Resolução do Conselho de Ministros n.º 82/2007, de 22 de Junho	2007	Aprova o III Plano Nacional para a Igualdade - Cidadania e Género (ver anexo 5)
Resolução do Conselho de Ministros n.º 83/2007, de 22 de Junho	2007	Aprova o II Plano Nacional contra a Violência Doméstica

Identificação	Data	Objetivos relativos à Igualdade de Género
Resolução do Conselho de Ministros n.º 161/2008, de 22 de Outubro	2008	Resolução que adota as medidas de transversalidade da perspetiva de género na administração central do Estado e aprova o estatuto das conselheiras e dos conselheiros para a igualdade, bem como dos membros das equipas interdepartamentais para a igualdade
Lei n.º 112/99, de 16 de Setembro	2009	Combate à Violência Doméstica e de Género
Lei n.º 9/2010, de 31 de Maio	2010	Permite o casamento civil entre pessoas do mesmo sexo
Resolução do Conselho de Ministros n.º 5/2011, de 18 de Janeiro	2011	Aprova o IV Plano Nacional para a Igualdade - Género, Cidadania e Não Discriminação (2011/2013). (Ver anexo 6)
Lei n.º 7/2011, de 15 Março	2011	Cria o procedimento de mudança de sexo e de nome próprio no registo civil

Fontes: CIG, 2009

www.cig.gov.pt

www.dre.pt

Elaboração própria, 2010

Além da legislação nacional os diversos programas dos Governos entre 1976 e 2011 integraram as preocupações com a igualdade de género.

O atual XVIII Governo Constitucional formado após as eleições legislativas de 2009 apresenta no capítulo III referente às Políticas Sociais, o ponto 5 chamado “Mais igualdade, combater as discriminações” (www.portugal.gov.pt).

Assume o XVIII Governo Constitucional a persistência de fenómenos de discriminação na sociedade portuguesa que é necessário contrariar e compromete-se a combater todas as discriminações, independentemente da orientação sexual e identidade de género e propõe-se a aprovação de uma Lei da Igualdade.

Relativamente à igualdade de género o programa de Governo assume os seguintes desafios: consolidar medidas promotoras da igualdade de género, aprofundar a transversalidade da perspetiva integrada de género nas políticas públicas e fortalecer os mecanismos e as estruturas que promovam uma igualdade efetiva entre homens e mulheres.

Refere o programa do Governo a experiência adquirida com a implementação do “*III Plano Nacional para a Igualdade - Cidadania e Género*” e propõe-se dar continuidade ao plano após 2010 com a implementação de um novo plano. Em concreto, o Governo compromete-se a desenvolver nesta legislatura três ações políticas:

- A educação para a cidadania,
- A promoção da empregabilidade e empreendedorismo no feminino,
- E o apoio à natalidade e à conciliação entre vida profissional, pessoal e familiar.

São também mencionadas no programa de Governo as medidas contra a Violência de Género e Violência Doméstica e para implementar estas políticas foi criada a Secretaria de Estado da Igualdade dependente da Presidência do Conselho de Ministros.

O ano de 1997 representou um avanço e um salto qualitativo em termos da definição das políticas públicas para a igualdade de género em Portugal, surgindo o “*I Plano Global para a Igualdade de Oportunidades*” (ver anexo 3), numa influência da *IV Conferência Mundial de Pequim* e da adoção pela União Europeia da estratégia do *mainstreaming* de género no Tratado de Amesterdão.

O II e o III Planos Nacionais para a Igualdade (ver anexos 4 e 5) definem objetivos, metas e estratégias numa forma integrada e transversal aos vários ministérios, estando em curso o “*IV Plano Nacional para a Igualdade - Género, Cidadania e Não Discriminação*” (2011/2013) (ver anexo 6).

Para uma apreciação mais facilitada do conteúdo dos Planos Nacionais para a Igualdade, apresentamos em formato de tabela a comparação entre os quatro documentos no tocante às grandes áreas de intervenção estratégica conforme estão definidas nos diplomas legais que os instituem.

Tabela n.º 4
Áreas Estratégicas de Intervenção
Comparação entre os Planos Nacionais para a Igualdade

I Plano 1997/2002	II Plano 2003/2006	III Plano 2007/2010	IV Plano 2011/2013
Integrar o princípio da igualdade de oportunidades entre homens e mulheres em todas as políticas económicas, sociais e culturais	Atividade profissional e vida familiar	Perspetiva de género em todos os domínios da política enquanto requisito de boa governação	Integração da Dimensão de Género na Administração Pública Central e Local, como requisito da boa governação
Prevenir a violência e garantir proteção adequada às mulheres vítimas de crimes de violência	Educação, formação e informação	Perspetiva de género nos domínios prioritários de política	Independência Económica, Mercado de Trabalho e organização da vida profissional, familiar e pessoal
Promoção da igualdade de oportunidades no emprego e na relações de trabalho	Cidadania e inclusão Social	Cidadania e género	Educação e Ensino Superior e Formação longo da vida

I Plano 1997/2002	II Plano 2003/2006	III Plano 2007/2010	IV Plano 2011/2013
Conciliação da vida privada e profissional	Cooperação com os países da CPLP	Violência de género	Saúde
Proteção social da família e da maternidade	****	Perspetiva de género na União Europeia, no Plano Internacional e na cooperação para o Desenvolvimento	Ambiente e organização do território
Saúde	****	****	Investigação e sociedade do conhecimento
Educação, ciência e cultura	****	****	Desporto e cultura
****	****	****	Media, publicidade e Marketing
****	****	****	Violência de género
****	****	****	Inclusão Social
****	****	****	Orientação sexual e Identidade de Género
****	****	****	Juventude
****	****	****	Organização da Sociedade Civil
****	****	****	Relações Internacionais, cooperação e Comunidades Portuguesas

Fontes: www.cig.gov.ptwww.dre.pt

Rato, 2005

Elaboração própria, 2010

Como é observável não existe um paralelismo organizativo entre os Planos Nacionais naquilo que se considera estratégico, mas são unânimes na preocupação com a integração da perspetiva de género em todos os domínios da política e no facto de considerarem a igualdade como um direito fundamental.

Quanto à utilização do conceito de género verifica-se uma evolução e aprofundamento com a gradual implementação dos vários planos. Mas as medidas preconizadas continuam a visar as mulheres e a melhoria das condições de vida destas e não abordam as questões sob a ótica aplicada das relações de género.

Os planos são também coincidentes na opção estratégica do caminho para a igualdade que incide no *mainstreaming* de género e no desenvolvimento de medidas positivas relativamente às mulheres.

A igualdade é considerada nos Planos Nacionais para a Igualdade como um fator de competitividade e desenvolvimento que no atual IV Plano é definida numa abordagem tripla:

“(…) o reforço da transversalização da dimensão de género, como requisito da boa governação, de modo a garantir a sua integração em todos os domínios de atividade política e da realidade social (…). Por outro lado, a conjugação desta estratégia com ações específicas, incluindo as ações positivas, destinadas a ultrapassar as desigualdades que afectam as mulheres em particular. E ainda a introdução da perspectiva de género em todas as área de discriminação prestando um olhar particular aos diferentes impactos desta junto dos homens e das mulheres.”(IV Plano Nacional, 2011). (Sublinhado nosso).

Amplia-se desta forma a dupla dimensão da abordagem mais frequente realizada através do *mainstreaming* de género e das ações positivas que visam as mulheres, incluindo a perspetiva de género nas áreas de discriminação.

Continuando a analisar comparativamente os quatro planos nacionais, também se verifica que não existe uma correspondência total nas ações designadas como setoriais:

Tabela n.º 5
Áreas de intervenção setoriais
nos Planos Nacionais para a Igualdade

I Plano 1997/2002	II Plano 2003/2006	III Plano 2007/2010	IV Plano Nacional 2011/2013
Violência contra as mulheres	Cidadania e inclusão: pobreza e inclusão social; violência contra as mulheres	Observatório de Género e Conselheiros para a Igualdade	Promover o empreendedorismo feminino
Relações de trabalho	Atividade profissional e vida familiar	Educação, investigação e formação; independência económica; conciliação entre vida profissional e familiar; inclusão e desenvolvimento social; saúde, ambiente e território; atividade física e desporto; cultura	Promover a conciliação da vida profissional, familiar e pessoal, para homens e mulheres
Conciliação da vida privada e profissional	Conciliação entre profissão e família	Estereótipos, educação para a cidadania e apoio às organizações não governamentais	Reduzir as assimetrias salariais

I Plano 1997/2002	II Plano 2003/2006	III Plano 2007/2010	IV Plano Nacional 2011/2013
Proteção social da família e da maternidade	Educação, formação e informação: saúde reprodutiva e sexual	Responsabilidade social das empresas públicas e privadas e os parceiros sociais na promoção de iniciativas que combatam a violência de género	Promover planos para a igualdade nas empresas
Educação, ciência e cultura	Educação, formação e informação: cultura, desporto e comunicação social	Ações para a igualdade de género no Plano Internacional	Promover medidas específicas para a integração da igualdade de género no setor da educação, em todos os níveis de ensino e formação ao longo da vida
----	----	----	Promover as igualdades em saúde
----	----	----	Promover a saúde sexual e reprodutiva
----	----	----	Combater a feminização do VIH/SIDA
----	----	----	Acompanhar a implementação da lei de interrupção voluntária da gravidez
----	----	----	Integrar a perspetiva de género no setor do ambiente e organização do território
----	----	----	Promover medidas específicas para a integração da perspetiva de género na área da investigação e sociedade do conhecimento
----	----	----	Promover medidas específicas para a integração da perspetiva de género nos setores do desporto e da cultura
----	----	----	Promover medidas específicas para a integração da perspetiva de género na área dos media
----	----	----	Promover medidas específicas para o combate à violência de género

I Plano 1997/2002	II Plano 2003/2006	III Plano 2007/2010	IV Plano Nacional 2011/2013
----	----	----	Promover medidas específicas para a integração da perspetiva de género na área da inclusão social
----	----	----	Promover medidas específicas para a integração da perspetiva de género e não discriminação em função da orientação sexual e identidade de género
----	----	----	Promover medidas específicas para a integração da perspetiva de género nas políticas de juventude
----	----	----	Promover medidas específicas para a capacitação da intervenção das organizações da sociedade civil
----	----	----	Consolidar e aprofundar as políticas para a igualdade de género nos organismos internacionais, incluindo na União Europeia
----	----	----	Consolidar e aprofundar as políticas para a igualdade de género na cooperação para o desenvolvimento
----	----	----	Consolidar e aprofundar as políticas para a igualdade de género nas comunidades portuguesas

Fontes: www.cig.gov.ptwww.dre.pt

Rato, 2005

Elaboração própria, 2010

Tal como para as áreas estratégicas não existe uma equivalência entre as áreas setoriais de atuação dos Planos. Cremos contudo tratar-se de uma questão de opção na forma de estruturar os documentos, que se têm vindo a adaptar à evolução da formulação teórica a nível internacional e às próprias normas e diretrizes europeias.

Se o I Plano Global incidia em medidas à escala global e de alcance genérico, os restantes vão-se concentrando e focando em medidas à escala de intervenção nacional e setorial, chegando mesmo ao nível pontual, como no caso de referência ao papel das empresas na promoção de iniciativas de erradicação da violência contra as mulheres, por exemplo

A área da Cultura é pouco abordada nos quatro Planos Nacionais para a Igualdade. O *I Plano Global para a Igualdade de Oportunidades* no objetivo relativo à educação, ciência e cultura propõe no número 3: “Fomentar e apoiar estudos e iniciativas que valorizem, objetivamente, a importância do contributo das mulheres para a cultura portuguesa” (DR. n.º 70, 23/03/1997: 1326). Trata-se de um objetivo vasto e de carácter geral visando a promoção da investigação e dos estudos sobre as mulheres.

No *II Plano Nacional para a Igualdade*, no ponto 2 relativo à Educação, formação e informação, o ponto 2.3 é dedicado à cultura. Menciona-se que a cultura tem como objetivo fomentar o primado da pessoa humana e da cidadania, considerada como elemento fundamental na formação da pessoa englobando a produção, a fruição dos bens e serviços culturais. Propõe como medidas para a igualdade na área da cultura:

- O incentivo e a promoção do acesso das mulheres à criação e fruição dos bens e manifestações culturais nas suas múltiplas formas e expressões;
- O desenvolvimento e consolidação de hábitos culturais de criação e fruição com destaque nas comunidades onde as mulheres sejam particularmente discriminadas e a disseminação e incremento de hábitos de leitura em especial para crianças, jovens e mulheres;
- E por fim, a colaboração e interação com comunidades de mulheres imigrantes e das minorias étnicas e culturais para promoção do intercâmbio e a diversidade cultural como forma de possibilitar a integração sociocultural.

É ainda proposta para a igualdade de género na área da cultura a promoção de ações de formação de agentes culturais profissionais e não profissionais em domínios artísticos ou de gestão cultural, sensibilizando-os para a necessidade fundamental de promover a igualdade de oportunidades, o apoio e fomento à investigação, registo e edição na área da etnomusicologia, folclore, literatura e tradições orais, no que concerne ao papel da mulher nestes domínios, e o desenvolvimento de estudos com vista à obtenção de dados estatísticos sobre profissões artísticas e culturais em geral, na perspetiva da feminização, designadamente através de parcerias com organismos de estudo e de produção de estatísticas na área cultural (*II Plano Nacional para a Igualdade*, 2003).

Percebemos que o *II Plano Nacional para a Igualdade* é bastante específico relativamente às ações a realizar na área da cultura visando a igualdade de género. Mas verifica-se que as medidas propostas continuam a ser no âmbito da discriminação positiva ou da valorização específica das mulheres e não integra as relações de género incluindo o relacionamento social com os homens.

No *III Plano Nacional para a Igualdade, Cidadania e Género* a área da cultura é considerada um dos domínios prioritários de intervenção no ponto 2 da Área 2, dedicada à Política de Género o que representa um avanço em termos conceptuais relativamente aos planos anteriores.

No número 2.8 estabelece-se apenas um objetivo: “Promover uma visibilidade equitativa de mulheres e homens em todas as áreas de criação e produção cultural e fomentar a igualdade de oportunidades na fruição e no acesso à cultura.” As medidas para alcançar este objetivo passam por:

“A- garantir o equilíbrio na atribuição de bolsas e subsídios, majorando o sexo sub-representado.

B- Integrar nos critérios de atribuição de prémios culturais a representação equilibrada de homens e mulheres.

C- Integrar a perspetiva de género na formação dos agentes culturais.

D- Promover a visibilidade do contributo das mulheres nas várias esferas da vida, nomeadamente na Cultura, na História, na Economia, nas Ciências e na Política.

E- Sensibilizar para a importância de uma representação equitativa entre homens e mulheres nas coleções públicas.

F- Valorizar os trabalhos de escrita, de criação e produção cultural que defendam o respeito pelos direitos humanos de mulheres e de homens” (*III Plano Nacional para a Igualdade*, 2007, DR. n.º 119, 22 Junho de 2007: 3958/3959).

Destacamos a medida C que propõe a inclusão da perspetiva de género na formação dos agentes culturais evitando dessa forma a continuação dos estereótipos sociais femininos e masculinos e criando uma consciência de inclusão nos agentes.

A medida D propõe o desenvolvimento de ações que reponham a visibilidade da mulher nos diversos domínios, nomeadamente na cultura e na história. Sabemos que a questão da visibilidade da participação das mulheres nos diversos momentos históricos é a base para que a sua participação nas restantes áreas (cultural, social, económica, artística, científica) seja reposta.

A medida E relativa à sensibilização para a importância de uma representação equitativa entre homens e mulheres nas coleções públicas, refere-se aos museus e às coleções dos museus. Chama a atenção para a questão da musealização dos bens culturais que devem refletir as memórias masculinas e femininas, as vivências de ambos e as produções culturais e artísticas dos dois sexos.

O *IV Plano Nacional para a Igualdade - Género, Cidadania e Não Discriminação* aborda a questão da cultura na área estratégica n.º 7 denominada “Desporto e Cultura”. Misturando os objetivos da área do desporto com os da cultura, estabelece apenas duas medidas para a área cultural:

- Atribuir a distinção “Mulheres criadoras de cultura” com o objetivo de dar visibilidade às mulheres que se notabilizam na produção cultural;
- Promover a visibilidade da criação artística por parte das mulheres.

Considerando o trabalho que está por realizar nesta área, principalmente se alargarmos ao mundo dos museus e do património, parece-nos pouco ambicioso e demasiado restrito o conceito de cultura aqui equiparado à produção artística.

Para relacionarmos as políticas nacionais para a igualdade com a área específica da cultura e dos museus em Portugal recorreremos ainda ao “*Guia para o Mainstreaming de Género na Cultura*” (2007) elaborado pela *Comissão para a Igualdade dos Direitos das Mulheres* (CIDM), entidade responsável pela implementação dos Planos Nacionais para a Igualdade.

Apontam-se neste guia diversas ações a realizar na área da cultura para promoção da igualdade de género:

- “aumentar a visibilidade das mulheres artistas e do seu trabalho tanto do ponto de vista histórico como na contemporaneidade;
- identificar e construir referenciais artísticos e educativos, promotores de *role models* femininos no mundo da cultura e das artes;
- sensibilizar, formar e capacitar diversos agentes culturais, educativos, políticos, para a inclusão da criação artística feminina;
- dar visibilidade às mulheres artistas e das suas obras, nomeadamente através da criação de redes de mulheres artistas;
- promover a melhoria das condições do ensino/aprendizagem e das condições de trabalho do(a)s artistas” (CIDM, 2005b, 23-24).

Relativamente aos museus, o “*Guia para o Mainstreaming de Género na Cultura*” propõe o desenvolvimento de ações no âmbito do Programa da Rede Portuguesa de Museus (RPM) que visem a sensibilização relativamente à igualdade de género para o pessoal técnico dos museus, por forma a que seja tida em consideração a dimensão de género na seleção temática dos acervos, do(a)s autore(a)s e suas obras (CIDM, 2005b, 29).

Propõe ainda que os museus contribuam para aumentar a visibilidade das mulheres artistas e das suas obras através da identificação de referências históricas e contemporâneas e sua posterior disseminação através de panfleto/catálogo a distribuir em museus, bibliotecas, galerias e espaços de exposições temporárias (CIDM, 2005b, 29-30).

Apresentam-se no Guia as recomendações emanadas do *European Research Institute for Comparative Cultural Policy and the Arts* que sugere o apoio a organizações de mulheres, tais como museus de mulheres ou dedicados à história das mulheres.

Para finalizarmos a análise relativa à Legislação Nacional sobre a Cultura e Museus, referimos a *Lei-Quadro dos Museus Portugueses* - Lei n.º47/2004, de 19 de Agosto.

Neste diploma fundamental para a política museológica nacional e os museus portugueses não vem referida em nenhum artigo a questão da igualdade de género. Quando no artigo 2.º se apresentam os princípios da política museológica nacional afirma-se que obedece ao princípio do primado da pessoa, mas não distingue homens e mulheres.

O mesmo se passa com a *Lei de Bases do Património Cultural* - Lei 107/2001, de 8 de Setembro - que estabelece a política e o regime de proteção e valorização do património cultural de importância relevante para o País e para a construção de uma identidade nacional.

Esta situação já poderia ter sido contemplada em ambos diplomas considerando que a *Lei-Quadro dos Museus Portugueses* data de 2004 e a *Lei de Bases do Património* data de 2001, altura em que estavam definidos ao nível Mundial e Europeu os conceitos de género e a estratégia do *mainstreaming* de género.

Trata-se duma situação que reflete a dificuldade de implementação do *mainstreaming* de género em todas as políticas nacionais ao nível micro. Se as intenções globais estão claras, até porque muitas delas advêm da transposição para o plano nacional das diretivas europeias e dos diplomas mundiais, a integração da perspectiva de género nas ações do dia a dia é mais complexa e as próprias organizações reconhecem a dificuldade e na sua implementação.

Tal como aconteceu com o *mainstreaming* de ambiente que se implementou a partir da década de setenta do século XX, em que gradualmente fomos ensinados a pensar e a agir <verde> para salvarmos o Planeta, a biodiversidade e a continuidade da espécie humana, teremos que continuar a insistir no *mainstreaming* de género nos níveis de educação mais básicos para que seja mais fácil a implementação em todos os domínios da sociedade.

O papel educativo dos museus pode e deve agir neste plano. Ao posicionar-nos na abordagem sociomuseológica que admite que os museus devem tomar posições na sociedade e desempenhar um papel importante no desenvolvimento, no bem-estar das comunidades, na promoção da cidadania e da inclusão social, então aos museus e à sociomuseologia compete assumir a igualdade de género como objetivo, estratégia e resultado do seu trabalho.

Optamos nesta tese por realizar uma abordagem ao género como categoria de análise e realidade histórica e cultural excluindo da pesquisa a relação da igualdade de género (objetivo político) com a sociomuseologia. Mas teremos que ter em mente que não existe uma abordagem sem a outra, a primeira proporcionando o suporte teórico para a ação da segunda. Só com a adoção da categoria analítica género pela museologia (e no nosso trabalho pela sociomuseologia) poderá esta aproximar-se do objetivo político e social da igualdade de género.

CAPÍTULO II

Sociomuseologia e Género

Ensinavam-me e eu aprendia:

O homo faber; o homo sapiens; o homem é um animal racional; os homens descobriram o fogo; os homens da pré-história; o homem é um animal religioso; os patriarcas; Deus é pai; os faraós; o homem é um animal social; os filósofos gregos; os imperadores romanos; as eternas aspirações do homem; os guerreiros, os cavaleiros, os soldados, os marinheiros; os descobridores, os aventureiros, o homem da renascença; o homem tem sede de conhecimento; os físicos, os matemáticos; os homens lutam pela sua liberdade; os homens e a sua angústia vivencial; os operários, os capitalistas; os homens fazem o progresso técnico; os homens do Governo; a declaração dos direitos do homem; os homens da Imprensa; os homens lutam pelo poder; a exploração do homem pelo homem; milhões de homens morreram na guerra; os homens de boa vontade; a arte é uma necessidade do homem; o homem face à natureza...

Um dia perguntei:

- ONDE ESTÃO AS MULHERES?

Isabel Barreno. (1979). *A morte da mãe*.

II.1.

Sociomuseologia: contribuições para uma definição

O entendimento da Museologia como a ciência ou disciplina teórico-prática que trata de tudo o que respeita aos museus, à sua história, missão e organização está ultrapassada e hoje aceita-se uma conceção de museologia com uma vincada função social, atuante na comunidade e tomando como ponto de partida a prática social e não as coleções, a ponto de falarmos em Sociomuseologia.

Decorrente da alteração do entendimento da museologia também os museus são hoje definidos e vividos como instituições sociais ativas que refletem e transmitem aquilo que se passa na sua envolvente, integrados na dinâmica histórica e fundamentais na modelação das identidades sociais. São considerados participantes ativos e não observadores passivos, responsáveis pela mediação das estratégias de identificação e apropriação do património e não meros locais de armazenamento de coleções ou memórias.

O aparecimento desta <Nova Museologia> que se consolida como área disciplinar do conhecimento na década de setenta do século XX, dá-se num período em que as ciências sociais passaram por marcadas mudanças epistemológicas, naquilo a que Boaventura Sousa Santos (1989) chamou de “transição paradigmática”, que favoreceu o surgimento de “teorias emergentes”.

Ângela Arruda (2002) ao analisar o aparecimento dessas teorias emergentes considera existirem várias características comuns a todas, como a ligação a realidades específicas, a questões e a problemas concretos. Verifica que as teorias emergentes entram em conflito com as previamente existentes, recebem benefícios da “transição paradigmática” que abre brechas nos campos científicos constituídos e, como última característica, passam por um período de latência entre o aparecimento das ideias fundacionais e o desenvolvimento da sua aplicação.

Também a nova museologia surgiu na sequência da constatação de uma crise dos museus, resultante da inexistência de ligação entre estas instituições e as comunidades onde se inserem, ou seja, da falta de ligação à realidade. Questionou-se o museu, o seu lugar na sociedade, a sua relação com as pessoas e com o meio ambiente.

Socorremo-nos de Peter Van Mensch (1992) para um breve historial do termo “nova museologia”. Segundo o autor a designação foi introduzida na literatura norte-americana sobre museologia no final da década de cinquenta e de novo na década de setenta. Em França a designação foi introduzida por André Desvallés em 1980 num artigo que escreveu para a *Encyclopaedia Universalis* passando a ser utilizada pela Associação Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale (MNES). No mundo lusófono foi divulgada em 1985 no I Atelier Internacional sobre *Ecomuseus-Nova Museologia* que teve lugar em Lisboa e é apropriada pelo Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM). Na Grã-Bretanha surgiu pela mão de Peter Vergo ao escrever o livro *The New Museology* em 1989.

Em qualquer dos casos a designação “nova museologia” era utilizada em relação a uma mudança do papel dos museus na sociedade e na educação.

O embate entre a nova museologia com a museologia tradicional de origem oitocentista - aquela que trabalha com uma coleção, um edifício e um público - provocou brechas no campo científico, levando ao questionamento do campo de estudo e a uma redefinição profunda do *corpus* conceptual e metodológico.

Sob a denominação nova museologia inclui-se uma diversidade de designações como museologia social, sociomuseologia, museologia para o desenvolvimento, museologia ativa, ecomuseologia, museologia popular, museologia comunitária, expressões estas que correspondem a diferentes enfoques sobre o objeto de estudo, mas que obedecem aos mesmos princípios essenciais que constituem a museologia.

Sob estas designações estão essencialmente distintas práticas de abordagem à museologia e ao objeto museológico, cada uma privilegiando um aspeto do campo de estudo relativamente a outro e uma metodologia face a outra.

Estas experiências têm como característica comum a relação que estabelecem com a população na qual o museu ou a ação museológica estão inseridos e que passa a ser considerada como o público/utilizador/utente preferencial do museu. O papel anteriormente destinado às coleções começa a ser ocupado pelas populações consideradas como o acervo principal dos museus. O território onde o museu está instalado e a sua relação com o meio ambiente sobrepõe-se à importância dada ao edifício. Os bens patrimoniais começam a desempenhar um papel social ativo considerados como recursos potenciadores do desenvolvimento em detrimento da importância das tradicionalmente veneradas e estáticas coleções.

Com as alterações provocadas pela nova museologia o debate sobre o objeto de estudo da museologia e a sua definição conceptual e metodológica têm ocupado as/os museólogas/os nas últimas décadas. Progressivamente foi adotada uma noção alargada de

património com a consequente aceitação da existência de uma pluralidade de identidades culturais e patrimoniais e uma diversidade de instituições museais.

Hoje a museologia aceita e reflete sobre a hibridação cultural, a relação entre a memória e o poder, os impactos da globalização nos patrimónios culturais a preservar e aceita que o objeto do museu não é a pesquisa sobre as coleções, nem a recolha de coleções, não é o <objeto> mas sim a pessoa.

Apesar de estarmos perante uma nova atuação, a nova museologia não constitui uma rutura epistemológica no campo científico da museologia. A novidade da nova museologia está não na museologia em si, “mas na intervenção da museologia no desenvolvimento da sociedade” (Moutinho, 1989, 105).

Para se chegar a este estado do pensamento contemporâneo sobre a museologia foram necessárias as contribuições de personalidades como George Henri Rivière (1971,1994), Hugues de Varine (1974, 1978, 1987, 1992, 1993, 1994, 1997, 2007), Tomislav Sola (1982, 1989, 2007), Waldisa Rússio (1981, 1990), Ana Gregorova (1980), Pierre Mayrand (1991, 1994, 1997, 1998), Jacques Hainard (1992, 1989, 1984), Peter Van Mensch (1992, 1994), Mário Moutinho (1989, 1993, 1994, 1996, 2000, 2007), André Desvallés (1994), Duncan Cameron (1971, 1992), entre tantos/as outros/as museólogos/as que nas últimas décadas têm perseverado na ideia de alcançar uma museologia mais humana, mais cívica e socialmente mais interventiva.

Vivemos hoje, no início da segunda década do século XXI, uma época de questionamento relativamente à democracia, à justiça, à igualdade, à soberania, ao meio ambiente, à economia, à educação, à diversidade cultural e biológica, aos direitos humanos, à paz, à dignidade, à qualidade de vida, à conservação da espécie humana e à biodiversidade, que constituem “nichos contextuais” onde se produz a mudança. (Lugo, 2008). É nestes “nichos contextuais” que a museologia encontra espaço para se renovar, questionar, reposicionar e expandir, para integrar as preocupações da sociedade contemporânea e acompanhar a mudança.

Passadas quatro décadas sobre as primeiras ruturas no pensamento e no fazer museológicos, a museologia ultrapassou a cisão entre uma museologia convencional e uma nova museologia, admitindo a possibilidade de coexistência de várias formas de pensar e trabalhar a museologia, os museus e o património. É neste contexto que nos posicionamos no decurso desta investigação no âmbito da sociomuseologia.

Para a constituição e consolidação da sociomuseologia contribuíram não só várias personalidades, mas também movimentos, associações e reflexões conjuntas das quais destacamos:

- As ideias, os debates e as experiências museológicas promovidas a partir de 1985 pelo Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM). Consideramos dentro deste movimento de renovação o papel do MINOM-Portugal e da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias com intensa publicação de textos na coleção “*Cadernos de Sociomuseologia*” e uma reflexão continuada sobre a ação social da museologia e dos museus, bem como um papel determinante na formação de museólogos/as;
- A renovação da museologia europeia com a criação em 1982, em França, da Associação Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale (MNES) nascida da necessidade de afirmar a mudança provocada pelo movimento dos ecomuseus e cujo pensamento e proposta de ação estão sintetizados na obra “*Vagues - une anthologie de la nouvelle muséologie*” (1994);
- Uma terceira vertente de renovação progressiva da museologia denota-se no trabalho do Comité Internacional para a Museologia (ICOFOM) criado no seio do ICOM em 1977, com o objetivo para constituir uma plataforma de pesquisa mundial e interdisciplinar sobre a museologia e que tem dedicado a sua atenção à formulação teórica, com intenso debate ao longo das últimas três décadas.

Não nos preocuparemos em apresentar estes movimentos e ações numa estrita ordem cronológica porque verificamos que a constituição e a renovação da museologia não obedece a etapas cronológicas definidas e estanques e as ideias levam tempo a consolidar-se e a impor-se, existindo um hiato temporal entre o surgimento das ideias e a sua concretização.

Verifica-se também que as várias contribuições para a renovação da museologia têm interligações, por vezes profundas, existindo elementos de contacto e a participação dos/as atores/atrizes de um movimento nos restantes.

II.1.1.

MINOM - Movimento Internacional para uma Nova Museologia

A constituição do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM) em 1985 que consideramos uma das principais contribuições para a renovação da museologia, está relacionada com o surgimento de um conjunto fundamental de documentos como a

Declaração de Santiago do Chile de 1972, a *Declaração do Québec* de 1984 e a *Declaração de Caracas* de 1992.

Nestes documentos atribui-se aos museus uma função social e afirma-se que estes podem desempenhar um papel ativo no desenvolvimento das sociedades utilizando o património cultural como recurso.

A *Declaração de Santiago do Chile* (1972) resultou da Mesa Redonda sobre o papel dos museus na América Latina promovida pela UNESCO e a principal consequência foi a inscrição da questão do papel social dos museus nas discussões sobre museologia.

Surgiu em Santiago do Chile o conceito de “museu integral destinado a proporcionar à comunidade uma visão de conjunto do seu meio material e cultural” (in: Primo, 1999a, 103), um museu como vetor de desenvolvimento sociocultural, impulsionador da mudança e da educação libertadora. O novo entendimento que se apresentou do museu e da sua ação baseava-se na noção de património considerado numa aceção bastante alargada.

O museu integral não se refere a uma nova conceção da instituição museal, mas um inovador “conceito de ação dos museus” ao ser colocado ao serviço da comunidade e ao desenvolver ações e atividades que visavam provocar a mudança social.

Logo no texto introdutório da *Declaração de Santiago do Chile* está escrito que “os museus podem e devem desempenhar um papel decisivo na educação da comunidade” e especifica-se nos considerandos prévios às resoluções:

“Que o museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve; que ele pode contribuir para o engajamento destas comunidades na acção, situando suas actividades num quadro histórico que lhe permita esclarecer os problemas atuais, isto é ligando o passado ao presente, engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais” (in: Primo, 1999a, 96-97).

A tónica da *Declaração de Santiago do Chile* é colocada nos museus ao serviço da sociedade, ou seja, desempenhando uma função social abrangente e não meramente restrita à preservação do património material. Ao colocar os museus ao serviço da sociedade e dos problemas que esta enfrenta na atualidade, desloca-se a ação dos museus do passado para o presente e do objeto para a pessoa e a comunidade.

Mas também se realça na *Declaração de Santiago do Chile* que esta nova conceção da ação dos museus não implica a supressão dos museus centrados nas coleções, havendo espaço para a coexistência de múltiplas instituições museais com diferentes objetivos e posicionamentos.

Para que ocorra a mudança de ação dos museus, a *Declaração de Santiago do Chile* afirma a necessidade do recurso à interdisciplinaridade, abrindo o museu “às disciplinas que

não estão incluídas no seu âmbito de competência tradicional” (in: Primo, 1999a, 97) para adequar a ação museal às necessidades atuais da sociedade. Para tal é necessário providenciar formação às/aos profissionais dos museus para conseguir “a mudança progressiva da mentalidade dos conservadores e dos responsáveis pelos museus assim como das estruturas das quais eles dependem”. (in: Primo, 1999a, 97).

O papel social a desempenhar pelo património cultural tem um lugar de destaque na *Declaração de Santiago do Chile*, propondo-se a facilitação do acesso ao património pelos/as investigadores/as, a melhoria da comunicação “entre o objeto e o público” e a criação de sistemas de avaliação da ação dos museus (in: Primo, 1999a, 98).

A *Declaração de Santiago do Chile* apresenta propostas específicas para a ação dos museus em relação ao meio rural e ao meio urbano, em relação ao desenvolvimento científico e técnico e em relação à educação permanente. Como objetivo comum a cada uma destas áreas de intervenção dos museus destaca-se a promoção e o alcance da consciencialização das comunidades relativamente aos seus problemas.

As recomendações apresentadas à UNESCO na sequência da Mesa Redonda de Santiago do Chile tiveram grandes repercussões no meio dos/as profissionais de museologia e podemos afirmar que uma das mais significativas foi a alteração progressiva da definição de museu aceite pelo ICOM expressa nos estatutos e que apresentamos na íntegra: ³⁸

“Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberto ao público e que adquire, conserva, estuda, comunica e expõe testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente, tendo em vista o estudo, a educação e a fruição.

a) A definição de museu supracitada deve ser aplicada sem quaisquer limitações resultantes da natureza da entidade responsável, do estatuto territorial, do sistema de funcionamento ou da orientação das colecções da instituição em causa;

b) Para além das instituições designadas ‘museus’ são abrangidos por esta definição:

(i) os sítios e os monumentos naturais, arqueológicos e etnográficos e os sítios e monumentos históricos com características de museu pelas suas actividades de aquisição, conservação e comunicação dos testemunhos materiais dos povos e do seu meio ambiente;

(ii) as instituições que conservam colecções e que expõem espécimens vivos de vegetais e animais, tais como jardins botânicos e zoológicos, aquários e viveiros;

(iii) os centros científicos e planetários;

(iv) as galerias de arte sem fins lucrativos; os institutos de conservação e galerias de exposição dependentes de bibliotecas e de arquivos;

(v) as reservas naturais;

³⁸ Estatutos do ICOM adoptados pela 16.^a Assembleia Geral (Haia, 1989), modificados pela 18.^a Assembleia Geral (Stavanger, Noruega, 1995) e pela 20.^a Assembleia Geral (Barcelona, 2001).

(vi) as organizações nacionais, regionais e locais de museus, as administrações públicas que tutelam museus de acordo com a definição supracitada;

(vii) as instituições ou organizações sem fins lucrativos que desenvolvem actividades de conservação, investigação, educação, formação, documentação e outras relacionadas com museus e a museologia;

(viii) os centros culturais e outras instituições cuja finalidade é promover a preservação, continuidade e gestão dos recursos patrimoniais materiais e imateriais (património vivo e actividade criativa digital);

(ix) qualquer outra instituição que o Conselho executivo, segundo opinião da Comissão consultiva, considere como detentoras de algumas ou da totalidade das características de um museu, ou que possibilite aos museus e aos profissionais de museu os meios de fazerem investigações nos domínios da museologia, da educação ou da formação.” (Comissão Nacional Portuguesa do ICOM, 2003, 16).

As organizações abrangidas pela definição de museu aqui transcrita permitem trabalhar com uma diversidade de processos museológicos, institucionalmente distintos e com variados graus de conceptualização, tal como decorre da *Declaração de Santiago do Chile*.

A museodiversidade aceite e a abrangência da definição de museu aceite pelo ICOM são reveladoras da crise pela qual os museus convencionais de tradição oitocentista passaram no último quartel do século XX, como da necessidade das museólogas e dos museólogos em experimentarem novos rumos para o trabalho museal, mesmo previamente à conceptualização teórica de enquadramento dessas experiências inovadoras, que veio a constituir a nova museologia.

Em 1984 realizou-se no Québec o “*I Atelier Internacional Ecomuseus - Nova Museologia*” onde se concluiu da necessidade de ampliar a prática museológica e de integrar nessas ações as populações.

Este *Atelier* teve como antecedentes uma proposta de Pierre Mayrand apresentada em 1983 ao Comité Internacional para a Museologia (ICOFOM)³⁹ para a constituição de um grupo de trabalho sobre museologia comunitária. A proposta foi recusada pelo comité com o argumento de que não era justificável a criação de grupos de trabalho para assuntos específicos sobre museologia evitando o surgimento de diferentes museologias e uma eventual cisão dentro do ICOFOM. Contudo, foi solicitado a Pierre Mayrand a criação de um grupo de trabalho provisório para preparar uma sessão especial sobre ecomuseus e nova museologia durante o *Atelier* do ICOFOM a realizar em 1984 no Canadá (Mensch, 1992).

Como este *Atelier* não se realizou, o grupo de trabalho provisório de Pierre Mayrand organizou o “*I Atelier Internacional Ecomuseus - Nova Museologia*”, no Québec, de 8 a 13

³⁹ O ICOFOM - International Committee for Museology - é o Comité do Conselho Internacional dos Museus (ICOM) dedicado à museologia.

de Outubro de 1984, donde saiu a *Declaração do Québec*, com uma forte e ativa participação de dois museólogos portugueses, Mário Moutinho e António Nabais.

A *Declaração do Québec* é considerada o documento fundador do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM) porque das resoluções dela saídas está o convite à comunidade museal internacional para o reconhecimento de um movimento que trabalhava com um novo entendimento da museologia e o reconhecimento de novas tipologias de museus.

Logo no parágrafo introdutório faz-se referência a um “movimento de nova museologia” que teve a sua primeira expressão pública e internacional em 1972 na Mesa Redonda de Santiago do Chile (in: Primo, 1999a, 189).

Na *Declaração do Québec* a tónica passou do museu para a museologia e refere-se especificamente a nova museologia na qual se inclui “a ecomuseologia, a museologia comunitária e todas as outras formas de museologia ativa”, cujo princípio norteador é a procura do desenvolvimento das populações, refletindo os princípios motores da sua evolução ao mesmo tempo que as associa aos projetos de futuro (in: Primo, 1999a, 189-190).

A nova museologia tal como é caracterizada na *Declaração do Québec* propõe o alargamento das atribuições tradicionais de identificação, conservação e educação a “práticas mais vastas que estes objetivos, para melhor inserir a sua ação naquelas ligadas ao meio humano e físico” (in: Primo, 1999a, 189).

Para atingir este objetivo propõe a interdisciplinaridade como metodologia, a integração da população nas ações museológicas, o recurso aos modernos meios de comunicação e aos meios de gestão moderna que permitem a integração dos utilizadores dos museus. A preservação dos testemunhos materiais só têm significado se com essa ação se promover o desenvolvimento comunitário.

Afirma a *Declaração do Québec* que o Movimento Internacional para uma Nova Museologia tem preocupações de ordem científica, cultural, social e económica e utiliza os recursos da museologia (nomeadamente as funções museológicas de coleta, conservação, investigação científica, restituição, difusão e criação) como instrumentos adaptados a cada meio e a projetos específicos (in: Primo, 1999a, 190).

Tal como na *Declaração de Santiago do Chile*, o enfoque da museologia e dos museus está nas pessoas, nas comunidades e numa ação atuante sobre o tempo presente, utilizando o património preservado como recurso.

Constataram os/as museólogos/as presentes em Québec a existência de diversos modelos e experiências museais espalhadas um pouco por todo o mundo⁴⁰ com distintas designações, mas objetivos e práticas idênticas, que vinham ao encontro dos conceitos estabelecidos pela *Declaração de Santiago do Chile* e que há anos contribuíam para o desenvolvimento das comunidades. Eram museus de vizinhança, museus de bairro, museus ao ar livre, museus experimentais, museus locais que possibilitaram o surgimento daquilo que na *Declaração do Québec* vem designada como “teoria dos Ecomuseus” (in: Primo, 1999a, 191).

A *Declaração do Québec* termina apelando para o reconhecimento internacional da nova museologia e propõe a criação de um comité internacional de Ecomuseus/Museus comunitários no quadro do ICOM, a criação de uma federação internacional da nova museologia e a formação de um Grupo de Trabalho Provisório (GTP) para estruturar as propostas, formular objetivos, aplicar um plano trienal de encontros e procurar a colaboração internacional (in: Primo, 1999a, 191).

O Grupo de Trabalho Provisório reuniu-se em Lisboa em 1985 no âmbito da realização do “*II Atelier Ecomuseus - Nova Museologia*” dedicado aos Museus Locais e Nova Museologia, onde se definiu a estruturação do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM) como associação internacional.

As propostas do GTP formularam as premissas de trabalho do Movimento e definiram a nova museologia. Na tomada de posições, o GTP enunciou os fundamentos do MINOM organizados em quatro pontos que constituem os enunciados fulcrais dos estatutos do MINOM que consideramos importante citar:

“1.

Le MINOM est une organization internationale affiliée a l'ICOM.

2.

Le MINOM reconnaît l'existence, à l'échelle internationale, d'un mouvement de nouvelle muséologie caractérisé par des objectifs et des pratiques communs.

3.

Le MINOM reconnaît comme représentatifs de ce mouvement des musées, des réalisations et des actions individuelles ou collectives pouvant prendre des formes variées suivant les pays et les situations particulières. Quelles que soient les différences de forme et de contenu, ces musées, ces actions et ces réalisations ont en commun les caractéristiques suivantes:

Leur rôle est de faire accéder une population à une meilleure connaissance d'elle-même et de ses conditions d'existence,

Ce travail muséal est caractérisé par une approche interdisciplinaire où l'être humain est situé dans son environnement naturel, social et culturel. Dans cette perspective, les concepts de “milieu” et de “contexte” sont essentiels,

⁴⁰ São de destacar as experiências do Museu Nacional da Nigéria (1957), Museu de Vizinhança de Anacostia em Washington (1967), Casa del Museo na cidade do México (1972), Ecomuseu do Creusot-Montceau em França (1972).

Ce travail muséal utilise des méthodes et des pratiques fondées sur l'engagement actif de la population,

Ce travail muséal est caractérisé par des structures ouvertes et décentralisées qui tendent à correspondre au territoire et à la population concernée,

Le travail des protagonistes - population, professionnels et élus essaient de garantir le développement soutenable du territoire et de ses habitants, à travers la promotion entre autres, du patrimoine et de l'identité locale, respectueuse de sa diversité." (MINOM, 2007, s/p).⁴¹

O impacto e as consequências destas declarações são a nosso ver enormes. Aceitam-se como representantes da nova museologia não só os museus, mas também as realizações e as ações individuais ou coletivas, afirmando a possibilidade de existir museologia fora da instituição museal e desligada das coleções de objetos preservadas nos museus.

Entre as características comuns e definidoras destas ações, realizações e museus que definem a nova museologia estão o trabalho com a comunidade, a interdisciplinaridade, a importância dada ao território e ao meio ambiente e o recurso aos métodos de trabalho participativo.

Com esta filosofia de base, o MINOM pretende agrupar e reunir numa vasta plataforma todas as opções museológicas (sociomuseologia, museologia comunitária, ecomuseologia, museologia social, museologia para o desenvolvimento, economuseologia⁴², etc.), bem como museus, realizações e ações individuais ou coleções.

O MINOM tornou-se uma organização afiliada do ICOM em 1986 e começou a realizar *Ateliers* Internacionais regulares e reuniões de trabalho nacionais em países como Portugal, Espanha, Noruega, Grécia, França e Holanda (na Europa) e México, Canadá e Brasil (na América) e tem lugar nas Assembleias-gerais do ICOM.

⁴¹ Tradução livre: "1. O MINOM é uma organização internacional afiliada ao ICOM. 2. O MINOM reconhece a existência à escala internacional de um movimento de nova museologia caracterizada por objetivos e práticas comuns. 3. O MINOM reconhece como representativos deste movimento os museus, as realizações e ações individuais ou coletivas podendo assumir várias formas segundo os países e as situações particulares. Quaisquer que sejam as diferenças de forma e de conteúdo, estes museus, ações e realizações têm em comum as seguintes características: proporcionem à população um melhor conhecimento dela própria e das suas condições de existência; o trabalho museal seja caracterizado por uma abordagem interdisciplinar onde o ser humano se situe no seu ambiente natural, social e cultural. Nesta perspetiva, os conceitos de "meio" e de "contexto" são essenciais; o trabalho museal utilize métodos e práticas baseados na participação ativa da população; o trabalho museal se caracterize por estruturas abertas e descentralizadas que tendem a corresponder ao território e à população em causa; o trabalho dos protagonistas - a população, os profissionais e os eleitos tente garantir o desenvolvimento sustentável do território e dos seus habitantes, através da promoção entre outros, do património e da identidade locais, respeitadora da diversidade."

⁴² O conceito de "Economuseologia" relaciona-se com o "Economuseu". O conceito foi criado no final da década de oitenta do século XX e designa uma instituição museológica que é um misto de empresa e museu. O Economuseu engloba uma empresa de tipo artesanal que produz objetos tradicionais ou contemporâneos de forte significado cultural. O objetivo principal destas instituições museais é atingirem o autofinanciamento e a sustentabilidade económica com respeito pelo meio ambiente e desenvolvendo investigação.

Para uma visão do trabalho realizado pelo MINOM apresenta-se uma tabela síntese com as temáticas dos *Ateliers* internacionais realizados até à data:

Tabela n.º 6
Ateliers Internacionais do MINOM

Data/Local	N.º da Sessão	Temática
1984/Montréal/Haute Beauce - Canadá	I Workshop Internacional sobre Ecomuseus e Nova Museologia - proposta de fundação do MINOM	Ecomuseus - Nova Museologia
1985/Lisboa / Monte Redondo - Portugal	I Atelier Internacional: fundação do MINOM	Ecomuseus - Nova Museologia
1986/Totem - Noruega	II Atelier Internacional	Nova Museologia de Totem
1987/Molinos - Espanha	III Atelier Internacional	Les enjeux muséologiques des nouveaux musées
1988/Chalcos - Grécia	IV Atelier Internacional	Museu e desenvolvimento
1989/Freeming Merlebach - França	V Atelier Internacional	Ação cultural; ação museográfica
1992/Haute-Beauce/Québec - Canadá	VI Atelier Internacional	Famílias de Espírito
1996/Hidalgo, Patzcuaro - México	VII Atelier Internacional	Não há informação disponível
1999/Salvador - Brasil	VIII Atelier Internacional	Herança, juventude e desenvolvimento. Que desafios para o século XXI?
2003/Santiago do Cacém - Portugal	IX Atelier Internacional	Modernidade: inércia e conflitos. Os possíveis equilíbrios.
2004/Rio de Janeiro - Brasil	X Atelier Internacional	Museologia Comunitária
2005/Molinos II- /Espanha	XI Atelier Internacional	Património, território sustentável. Nova museologia.
2007/Lisboa - Portugal	XII Atelier Internacional	Museus e sociedade. Agarrar a mudança. Que ação? Que pensamento comum?

Data/Local	N.º da Sessão	Temática
2010/Amesterdão - Holanda	XIII Atelier Internacional	Museus, participação e sociedade: diálogo entre as práticas Europeias.

Fonte: <http://www.museumonteredondo.net/sig/>

www.minom-icom.net

Elaboração própria, 2010

Verifica-se na realização destes *Ateliers* Internacionais uma frequência regular da participação dos países fundadores do Movimento, o que poderá denotar alguma dificuldade no alargamento a outros países ou regiões. Peter Van Mensch (1992) referiu-se inclusivamente a uma associação entre o MINOM e os países latinos, enquanto os países anglófonos teriam uma maior dificuldade em aderir às ideias do MINOM.

Podemos sintetizar os princípios defendidos pela nova museologia em consequência da *Declaração de Santiago do Chile* e da *Declaração do Québec*, recorrendo a Célia Santos (2002) que os sistematizou da seguinte forma:

“o reconhecimento das identidades e das culturas de todos os grupos humanos;
a utilização da memória colectiva como um referencial básico para o entendimento e a transformação da realidade;
o incentivo à apropriação e reapropriação do património, para que a identidade seja vivida, na pluralidade e na ruptura;
o desenvolvimento de acções museológicas, considerando como ponto de partida a prática social e não as colecções;
a socialização da função preservação;
a interpretação da relação entre o homem e o seu meio ambiente e da influência da herança cultural e natural na identidade dos indivíduos e dos grupos sociais;
a acção comunicativa dos técnicos e dos grupos comunitários, objectivando o entendimento, a transformação e o desenvolvimento social.” (Santos, 2002, 108-109).

Em 1992 realizou-se na Venezuela o Seminário dedicado à “*Missão dos Museus na América Latina Hoje: novos desafios*” promovido pelo ICOM e do qual saiu a *Declaração de Caracas*.

Ali refletiu-se sobre “a missão actual do museu, como um dos principais agentes do desenvolvimento integral da região” e falou-se em “museu integrado na comunidade” (in: Primo, 1999a, 207/215).

Tomando em consideração a proximidade do século XXI, discutiu-se em Caracas um conjunto de temas como a inserção das políticas museológicas nos planos do setor da cultura, a tomada de consciência do poder decisivo que a cultura tem para o desenvolvimento dos povos, a reflexão sobre a ação social do museu, a análise das

proposições teóricas em torno do futuro dos museus, as estratégias efetivas para captação e controle dos recursos financeiros, os suportes legais e inovações de organização dos museus, o perfil dos profissionais para as instituições museológicas e o museu como sendo o início de um processo de comunicação (in: Primo, 1999a, 207-208).

Na *Declaração de Caracas* refletiu-se pela primeira vez sobre os problemas provocados pela globalização, incidindo sobre o alargamento do fosso cultural e tecnológico entre países desenvolvidos e em vias de desenvolvimento.

O museu foi considerado em Caracas como um instrumento privilegiado para o fortalecimento da identidade cultural dos povos, para o seu conhecimento mútuo, para a desmistificação da tecnologia e para a tomada de consciência da preservação do meio ambiente. Fala-se agora em “museu integrado” e não em “museu integral” como na *Declaração de Santiago do Chile*, atribuindo um lugar de destaque ao meio ambiente e à sustentabilidade dos recursos ambientais (in: Primo, 1999, 211).

As/os participantes no seminário de Caracas assumindo como antecedentes a Mesa Redonda de Santiago do Chile de 1972 e reconhecendo que os seus postulados continuavam vigentes, elegeram cinco desafios prioritários: os museus e comunicação, museus e gestão, museus e liderança, museus e recursos humanos e museus e património.

Relativamente aos museus e comunicação considera-se na *Declaração de Caracas* que a “função museológica é, fundamentalmente, um processo de comunicação” o que torna os museus uma fonte de informação e “espaços e meios de comunicação que servem ao estabelecimento da interação da comunidade com o processo e com os produtos culturais” (in: Primo, 1999a, 214).

Os museus como meio de comunicação exprimem-se através da linguagem específica das exposições e, assume-se em Caracas, a existência de uma linguagem museológica na qual os “objetos não têm valor em si mesmos, mas representam valores e significados” inseridos nas diferentes sociedades onde estão inseridos. Como meio de comunicação os museus devem refletir a diversidade das linguagens culturais presentes na sociedade, baseando-se nos códigos culturais comuns para facilitar o acesso do público. Exige-se dos museus um diálogo permanente entre os emissores e os recetores para evitar a “possibilidade de manipulação ou imposição de valores e sistemas de qualquer tipo” (in: Primo, 1999a, 214 - 215).

Ainda relativo ao tema dos museus e comunicação, a *Declaração de Caracas* considera o museu como um instrumento no permanente processo educativo da pessoa, contribuindo para “o desenvolvimento da sua inteligência e capacidade crítica e cognitiva, assim como para o desenvolvimento da comunidade, fortalecendo a sua identidade, consciência crítica e auto-estima, e enriquecendo a qualidade da vida intelectual e

colectiva” (in: Primo, 1999a, 215). Ou seja, admite-se pela primeira vez que o museu contribui com a ação de comunicação e educação para transformar o indivíduo (ser) em sujeito (dotado da capacidade de agir).

A *Declaração de Caracas* recomenda que o museu oriente o discurso para o presente apresentando o significado dos objetos na cultura e na sociedade contemporâneas.

No desafio relativo aos museus e património define-se este último como “aquelas expressões materiais e espirituais que caracterizam” uma nação, uma região ou uma comunidade, introduzindo a componente imaterial como elemento definidor do património cultural (in: Primo, 1999a, 217).

Consideramos como uma das recomendações mais significativas feitas a propósito da relação entre os museus e o património, a proposta de reformulação das políticas de constituição das coleções, das ações de conservação, de investigação, de educação e de comunicação fundamentada numa relação “mais significativa com a comunidade na qual o museu desenvolve as suas atividades”. Ou seja, alarga-se a função social a todas as ações museológicas e propõe-se a participação da comunidade no desenvolvimento das mesmas. Propõe-se igualmente que os museus desenvolvam estratégias para alcançarem o envolvimento das comunidades na valorização e na proteção do seu património (in: Primo, 1999a, 218).

No desafio relativo aos museus e liderança, a *Declaração de Caracas* reconhece que os museus são espaços de atuação e locais adequados onde a comunidade possa expressar-se. Para isso é necessário que os museus conheçam a realidade socioeconómica da comunidade com a qual trabalham e se assumam como gestores sociais através de projetos que reflitam os reais interesses e problemas das comunidades (in: Primo, 1999a, 219).

No desafio colocado à gestão dos museus recomenda-se que se adapte a estrutura organizativa às funções a desempenhar pela instituição museal, que os planos e programas sejam instrumentos de planeamento modernos baseados no diagnóstico das necessidades do museu e da sociedade (in: Primo, 1999a, 221).

Finalmente, no tocante à questão dos museus e recursos humanos, propõe-se uma profissionalização dos/as funcionários/as e profissionais dos museus por forma a capacitá-los/as para o trabalho interdisciplinar, mencionando-se no texto da Declaração a “formação profissional integral” (in: Primo, 1999a, 221).

Referimos ainda a definição de museu apresentada na *Declaração de Caracas* que reflete as repercussões profundas da conceptualização teórica que a museologia atingiu na década de noventa do século XX. O museu é definido como o “espaço de relação entre os

indivíduos com o seu património, onde se propicia o reconhecimento colectivo e se estimula a consciência crítica” (in: Primo, 1999a, 223), o que implica considerar a museologia como o estudo da relação das pessoas com o seu património. Esta definição de museus decorre do entendimento da museologia como o estudo da relação entre a pessoa com o património que já vimos é assumida pela sociomuseologia e que surge igualmente expressa nas preocupações do ICOFOM como veremos no ponto seguinte deste capítulo.

Estes documentos foram fundamentais para o desenvolvimento e a consolidação teórica da nova museologia e algumas ideias aqui propostas constituem as bases da atuação da sociomuseologia. Em primeiro lugar, considerar que os museus têm uma função social e um papel a desempenhar na sociedade e uma responsabilidade para com ela. Em segundo lugar, o entendimento do ser humano integrado no meio ambiente e dele fazendo parte. Em terceiro lugar, perceber o museu como um meio de comunicação e um espaço onde ocorre a relação entre o ser humano com o património cultural.

São ideias determinantes para a sociomuseologia a interdisciplinaridade, a museodiversidade, o património como conceito alargado a múltiplas categorias e o ser humano e os problemas da comunidade considerados como a principal preocupação da museologia e dos museus.

No movimento de renovação da museologia e no surgimento da sociomuseologia, consideramos fulcral o papel do MINOM-Portugal e da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, onde o Professor Doutor Mário Moutinho e a equipa têm desempenhado um papel determinante na consolidação do pensamento museológico.

O MINOM-Portugal tem sido responsável pela realização das *Jornadas sobre a Função Social do Museu*, pela promoção dos encontros *Museologia e Autarquias* e a Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, cujo corpo docente do Departamento de Museologia está associado ao MINOM, é uma das instituições portuguesas de ensino superior com grande investimento ao nível da formação pós-graduada em museologia.

Para uma síntese do trabalho do MINOM-Portugal olhemos para as temáticas das *Jornadas sobre a Função Social do Museu*, que contam com 19 edições:

Tabela n.º 7

Jornadas sobre a Função Social do Museu

Edição/Data	Local	Temática das Jornadas
1.ªs Jornadas / 1988	Vila Franca de Xira	Museu e profissão. Museu e participação comunitária

Edição/Data	Local	Temática das Jornadas
2. ^{as} Jornadas / 1989	Portimão	Museologia: da teoria às práticas
3. ^{as} Jornadas / 1990	Monte Redondo e Vilarinho das Furnas	Função dos museus locais na sociedade
4. ^{as} Jornadas / 1991	Lisboa	Desenvolvimento Local e integração europeia
5. ^{as} Jornadas / 1992	Setúbal	Não foi encontrada informação disponível
6. ^{as} Jornadas / 1993	Póvoa do Varzim	Etnografia marítima, museologia e ambiente e ecomuseologia
7. ^{as} Jornadas / 1994	São João do Estoril	Museologia e educação
8. ^{as} Jornadas / 1995	Lagoa	Museologia e gestão de organizações culturais
9. ^{as} Jornadas / 1996	Caldas da Rainha	Museu/cidade
10. ^{as} Jornadas / 1997	Póvoa do Lanhoso	Ecomuseologia como forma de desenvolvimento integrado
11. ^{as} Jornadas / 1998	Serpa/ Mértola/ Barrancos /Moura	Museus e desenvolvimento
12. ^{as} Jornadas / 2000	Nazaré / Marinha Grande / Leiria	Museus, turismo e desenvolvimento regional
13. ^{as} Jornadas / 2001	Alcoutim e Tavira	Museologia comunitária
14. ^{as} Jornadas / 2002	Ourém	Património e Identidades
15. ^{as} Jornadas /2003	Santiago do Cacém	Modernidade: inércia e conflitos. Os possíveis equilíbrios.
16. ^{as} Jornadas / 2005	Montalegre	Projeto Ecomuseu do Barroso
17. ^{as} Jornadas / 2006	São Brás de Alportel	Museus, comunidades e participação
18. ^{as} Jornadas /2007	Idanha-a-Nova	Geoturismo, desenvolvimento local e museologia

Edição/Data	Local	Temática das Jornadas
19.ªs Jornadas /2009	Paços de Ferreira	O trabalho como património museológico

Fonte: <http://www.museumonteredondo.net/sig/>

Elaboração própria, 2010

A continuidade da realização das *Jornadas sobre a Função Social do Museu* denota a vitalidade do MINOM em Portugal e as temáticas abordadas nas diversas Jornadas entroncam nas bases da nova museologia promovida pelo movimento.

Varine (2003) referindo-se à museologia portuguesa, considera a “noção ideológica da função social do museu” como uma das suas características mais nítidas. Para o autor, Portugal é o único país da Europa onde a expressão “função social” se impôs sem preconceitos e conotações revolucionárias ou instrumentalizantes (Varine, 2003, 14).

A teorização da nova museologia e da sociomuseologia em Portugal está intimamente associada ao pensamento de Mário Moutinho e grande parte da conceptualização sobre sociomuseologia está reunida na coleção “*Cadernos de Sociomuseologia*”, publicados pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT) que conta, na data atual, com 38 volumes (<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia>). Consideramos por isso pertinente analisar o pensamento de Mário Moutinho a partir de dois textos do autor onde aborda os princípios caracterizadores da sociomuseologia.

Num texto apresentado na Universidade de São Paulo em 2000, intitulado “*Autonomia, ritmo e criatividade na museologia contemporânea*”, Moutinho sintetiza as características da nova museologia. Não recorrendo ainda à designação de sociomuseologia, o autor destaca como primeira característica a aceitação de múltiplos modelos de museu - a museodiversidade - existindo espaço para toda a gradação de instituições museais desde os que estão centrados nas coleções àqueles que se debruçam sobre os problemas da comunidade assumindo-os como a sua principal área de trabalho (Moutinho, 2000, 5).

Decorrente desta multiplicidade e diversidade museal, Moutinho assume que a nova museologia se caracteriza por uma relativização do lugar das coleções em contraste com o papel de destaque que cabe agora à pessoa e à sociedade. Associada a esta relativização está “o reconhecimento progressivo de que a museologia é cada vez mais um meio de comunicação” (Moutinho, 2000, 6).

Uma terceira mudança que caracteriza a nova museologia é a adoção de “modelos de gestão não hierarquizados” e partilhados com a comunidade. O autor considera que

houve uma democratização da gestão que em muitas situações passou a ser responsabilidade coletiva, como no caso dos museus nascidos no movimento associativo. Já não compete só à equipa técnica tomar as decisões relativas à atuação do museu, mas essa função é agora partilhada com a comunidade (Moutinho, 2000, 6).

Ao considerar a museologia como um meio de comunicação altera-se a conceção que se faz da exposição em contexto museal como mera apresentação das coleções, realça-se o papel da/o visitante na interpretação da exposição e reconhece-se a expografia como uma escrita autónoma que utiliza o património com o objetivo de produzir conhecimento e pensamento crítico.

Mais importante ainda, Moutinho (2000) identifica como característica fundamental da nova museologia, a aceitação dos museus como um recurso ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento.

Mas o autor reconhece no mesmo texto que existem bloqueios e alguns domínios onde as mudanças operadas pela nova museologia parecem não ter chegado, nomeadamente o facto de o discurso museológico persistir em manter-se dependente das coleções o que o torna limitado, impossibilitando abarcar determinados temas ou preocupações dada a inexistência de coleções que os representem (Moutinho, 2000, 8).

O autor considera como uma segunda área de bloqueio o facto dos museus não reconhecerem o grau de autonomia dos públicos. Uma exposição não expõe “a memória das coisas, mas sim constrói um processo de comunicação do qual é parte integrante a memória dos atores” (Moutinho, 2000, 11). Numa museologia entendida como meio de comunicação, a expografia de objetos é substituída por uma expografia de ideias.

Como terceiro âmbito de bloqueio para o desenvolvimento pleno da nova museologia, Moutinho identifica a existência de um desfasamento entre o discurso dos museus e o quotidiano. Num mundo onde circula cada vez mais informação e de forma mais rápida e onde o enfoque está centrado no presente, os museus estão na sua maioria em contra ciclo: com um número limitado de informações apresentadas em exposições que se mantêm inalteradas durante anos e com uma tendência historicista, falando principalmente sobre o passado. O autor critica esta obsessão dos museus e alerta para a necessidade de uma alteração dos ritmos dos museus (Moutinho, 2000, 14).

Continuando a analisar o pensamento de Mário Moutinho e a sua contribuição para o movimento de renovação da museologia e para a elaboração teórica de uma definição de sociomuseologia, destacamos um texto apresentado em 2007 intitulado “*Definição evolutiva de Sociomuseologia. Proposta para reflexão.*”

Neste texto o autor define a sociomuseologia como uma área disciplinar de ensino que privilegia o relacionamento interdisciplinar com as outras ciências humanas e sociais e

as áreas específicas dos estudos para o desenvolvimento, o planeamento do território, as ciências dos serviços (Moutinho, 2007).

O que distingue para o autor a abordagem da sociomuseologia é o “reconhecimento da museologia como recurso para o desenvolvimento sustentável da humanidade, assente na igualdade de oportunidades e na inclusão social e económica”. A sociomuseologia pressupõe a intervenção no património cultural (tangível e intangível) e natural, reconhecendo a hibridação, a sobreposição e a coexistência de múltiplas culturas/identidades e de vários territórios sociais, articulando-se ou não num mesmo território espacial:

“ O que caracteriza a Sociomuseologia não é propriamente a natureza dos seus pressupostos e dos seus objectivos, como acontece em outras áreas do conhecimento, mas a interdisciplinaridade com que apela a áreas do conhecimento perfeitamente consolidadas e as relaciona com a Museologia propriamente dita” (Moutinho, 2007, 1).

Mais de vinte anos passados sobre a elaboração dos estatutos do MINOM e do reconhecimento da nova museologia, que datam de 1985, Mário Moutinho (2007) reflete sobre as especificidades da atual sociomuseologia que, afirma, incide sobre cinco preocupações principais que a caracterizam e distinguem.

A primeira preocupação é o reconhecimento do carácter global dos problemas relacionados com a valorização e proteção do património cultural e natural entendidas como responsabilidade global de toda a humanidade. Esta responsabilidade global pelo património cultural deriva dos meios técnicos, financeiros e humanos necessários à sua preservação que ultrapassam as capacidades locais e nacionais.

Uma segunda preocupação da sociomuseologia relaciona-se com a questão central do desenvolvimento, alargando o âmbito local, ao nacional e ao internacional. A relação entre a museologia e o desenvolvimento vem desde a *Declaração de Santiago do Chile* (1972) tratando-se agora de estender essa preocupação às questões mundiais e globais.

Para Moutinho (2007) a sociomuseologia apresenta como terceira preocupação, a atuação dos museus vinculada à mudança permanente, preocupação esta já referida na *Declaração de Santiago do Chile*. A sociedade não é estática, está em mudança constante, tendo a museologia e os museus que acompanhar essa dinâmica.⁴³

Num quarto desafio identificado por Moutinho (2007), a sociomuseologia assume os museus como entidades prestadoras de serviços o que implica dar uma atenção maior à qualidade da relação dos museus com os públicos. Mais uma vez, a interdisciplinaridade

⁴³ Esta ideia é também defendida por Hugues de Varine (2007) que afirma que estamos expostos à mudança, como seres vivos, como cidadãos e como seres culturais. (Varine, 2007, s/p).

posta ao serviço da sociomuseologia que vai buscar à Ciência dos Serviços, Gestão e Engenharia os pressupostos e metodologias para classificar os museus como entidades prestadoras de serviços.

Finalmente, Mário Moutinho (2007) referindo-se à sociomuseologia, reforça a necessidade de uma formação profissional que ultrapasse o domínio das técnicas centradas nas coleções (Moutinho, 2007, 3). A diversidade e a multiplicidade de ações e de atuações da sociomuseologia e dos museus provoca a necessidade de um acompanhamento por parte dos/as profissionais da museologia. Trata-se de profissionais comprometidos/as com as comunidades locais, mas com um sentido do global, com capacidade de iniciativa, inovação, reação e comunicação para acompanharem a mudança permanente que caracteriza a sociedade atual.

Estes desafios a que a sociomuseologia pretende responder levam-na a assumir-se como “uma nova área disciplinar que resulta da articulação entre as demais áreas do saber que contribuem para o processo museológico contemporâneo” (Moutinho, 2007, 3).

Só uma museologia preocupada com o desenvolvimento, com o património global, com as pessoas e os seus problemas, consegue ultrapassar a limitação que as coleções lhe impõem e a amarram a um conjunto de ações técnicas visando a conservação e a exposição dos objetos patrimoniais.

Mais recentemente Mário Moutinho (2008) tem vindo a desenvolver teoricamente o quarto desafio caracterizador da sociomuseologia e a propor que os museus sejam assumidos como entidades prestadoras de serviços, adotando as técnicas da Ciência dos Serviços, Gestão e Engenharia (SSME).

Partindo do princípio que a definição de museus e das funções museológicas contém em si características que se podem considerar como “serviços”, propõe que os museus sejam instituições qualificadas como prestadoras de serviços.

Os serviços definem-se pelas características da inseparabilidade, variabilidade, intangibilidade, perecibilidade. Aplicar estas características nos museus como instituições prestadoras de serviços teria consequências relevantes. A primeira relaciona-se com a inseparabilidade, ou seja, o momento de simultaneidade entre a produção do serviço e o seu consumo. Num museu a simultaneidade concretiza-se no momento em que o/a visitante/utilizador/a do museu visita a exposição.

O momento da simultaneidade entre a produção e o consumo de uma exposição museológica é também o momento em que o público do museu avalia o serviço prestado (neste caso a exposição). Considerando-se como um prestador de serviços, o museu teria de preocupar-se mais com este momento, por vezes muito fugaz, em que o seu trabalho é “consumido” por aqueles a quem se dirige o serviço: o/a visitante, a comunidade, os/as

investigadores/as. Perdido o impacto positivo desse momento, o saldo traduz-se negativamente na imagem pública do museu.

Outro impacto do entendimento dos museus como prestadores de serviços relaciona-se, segundo Mário Moutinho, com a característica da variabilidade dos serviços. As instituições prestadoras de serviços tentam adequar-se a cada cliente procurando a customização, a personalização e o atendimento diferenciado das/os suas/seus clientes (Moutinho, 2008, 38). Se os museus forem assumidos como instituições prestadoras de serviços terão de procurar adequar-se a cada utilizador/a, grupo de visitantes, estudantes, investigadoras/es.

As exposições museológicas tentam por norma identificar um “denominador comum” (Moutinho, 2008, 39) para agradarem ao maior número possível de visitantes. Esta questão relaciona-se diretamente com as nossas preocupações sobre o género e a sociomuseologia. Adotar um “denominador comum” significa que uma exposição museológica assume o tom de neutralidade relativamente ao género, que como vimos é discriminatório relativamente às mulheres.

Considerar os museus como entidades prestadoras de serviços e em consequência assumir a variabilidade dos serviços prestados de forma diferenciada a homens e a mulheres, cruzando esta categoria com a classe, a etnia, a idade, a formação profissional e académica, será uma solução possível para os museus caminharem em direção à igualdade de género.

Mário Moutinho (2008) reconhece a dificuldade em alcançar um alto grau de variabilidade em todos os museus porque “existe um contexto museal que vive da exibição a par de um outro contexto que busca seu caminho como recurso de comunicação com códigos de leitura abertos e capaz de refletir as problemáticas do mundo em que vivemos” (Moutinho, 2008, 39). É necessário reconhecer mais autonomia às pessoas que frequentam os museus na descodificação e na construção da comunicação museal.

Uma terceira consequência referida pelo autor relaciona-se com a característica da intangibilidade dos serviços, que Moutinho identifica no espaço museal ao equiparar os espaços museológicos a espaços de lazer. O consumo das exposições é intangível, ou seja, o/a consumidor/a não leva consigo a exposição propriamente dita, mas apenas o intangível relacionado com a aprendizagem, a comunicação, o sentimento, o lazer e a fruição. Nesse sentido, as exposições museológicas deveriam trabalhar com os sentimentos, as sensações e menos com a raridade, a antiguidade e a estética dos objetos. Apenas descodifica um objeto na sua plenitude aquele/a observador/a que já tem em sua posse, informações sobre aquele objeto ou outro semelhante. Utilizar o recurso às sensações e aos sentimentos é uma forma de ampliar a relação da/o visitante com aquele objeto ou assunto específico.

Finalmente, a quarta característica dos serviços, a perecibilidade, que o autor considera patente nas exposições temporárias em que a prestação do serviço cessa no momento do consumo. Mas esta característica não se aplica à exposição permanente ou de longa duração em que o mesmo produto fica disponível anos a fio. Moutinho propõe que as exposições tenham um tempo de vida limitado, ou tempo de vida útil para manterem o impacto, o significado e o poder de comunicação.

Esta proposta de Mário Moutinho para que os museus sejam considerados como instituições prestadoras de serviços parece-nos ser mais compatível com as propostas de atuação da sociomuseologia e não de uma museologia do tipo convencional.

Considerando os museus como prestadores de serviços, Moutinho (2008) propõe que haja uma associação profunda entre estas instituições e as novas tecnologias da informação e da comunicação, devendo os museus estar diretamente relacionados com a inovação produzida nestas áreas (Moutinho, 2008, 42).

Adotar a perspetiva da sociomuseologia exige um repensar da metodologia de trabalho, dos objetivos e dos conceitos porque, como afirma Mário Chagas (2002) a propósito da sociomuseologia, indo ao encontro do pensamento de Mário Moutinho:

“Lidar com pessoas, expor ideias, viver a mudança e trabalhar com a impermanência são os problemas que se colocam para os museus e para os profissionais que não querem se deixar aprisionar na cela da materialidade dos acervos e na rede que naturaliza o mercado hipoteticamente mundializado” (Chagas, 2002, 31).

A sociomuseologia surge como a vertente da museologia que trabalha preferencialmente com as pessoas e com as ideias, com o objetivo de acompanhar e refletir sobre a mudança inerente à vivência humana. Mas nestes tempos de globalização ou mundialização de todas as vertentes das nossas vidas, a sociomuseologia pode trazer uma importante contribuição para que o ser humano ganhe consciência da sua individualidade e para a associação das identidades coletivas a um território, evitando a diluição numa massificação cultural. Ou, utilizando as palavras de Mário Chagas, contribuir “para nos humanizar” (Chagas, 2002, 30).

II.1.2.

MNES - Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale

A segunda grande contribuição para a constituição de uma nova museologia corresponde à criação da associação Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale

(MNES) em 1982, em França, que propõe uma museologia fortemente ancorada e comprometida com a sociedade contemporânea.

A MNES não pretendia colocar em causa as técnicas e as práticas do museu tradicional, mas sim a sua missão fundamental, que passou a relacionar com uma vocação social. Ou seja, a finalidade dos museus deixa de ser a preservação, a pesquisa e a comunicação em si mesmas, mas o museu para servir a sociedade terá de cumprir plenamente as funções de carácter técnico e museológico.

As linhas de pensamento propostas pela MNES estão reunidas na obra “*Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*” publicada em 1994. Dirigida por André Desvallés a obra é considerada fundamental para o entendimento da Nova Museologia. Inclui textos datados de 1930 a 1983, principalmente de autores europeus e americanos e integra as resoluções adotadas pela Mesa Redonda de Santiago do Chile.

Para Desvallés a nova museologia proposta pela MNES não constitui um movimento inovador ou revolucionário, mas um retorno à museologia considerando que os seus princípios norteadores já estavam subjacentes ao pensamento de Georges Henri Rivière e de Hugues de Varine, nomeadamente naquilo que ambos defendiam como o papel social atribuído aos museus (Desvallés, 1994).

A grande revolução da nova museologia, no dizer de Desvallés, era o papel atribuído à comunicação ou à exposição:

“En mettant à part la révolution qu’elle a apporté avec le modèle communautaire, qui n’est qu’un retour aux sources de la muséologie dans ses aspects épistémologiques et sociaux, (...) c’est sans doute dans ce qui constitue sa communication, la manière dont elle s’exprime, en un mot dans l’exposition, que la nouvelle muséologie a le plus innové” (Desvallés, 1994, 28).⁴⁴ (Sublinhado nosso).

A característica inovadora da nova museologia não é o enfoque no papel social dos museus, que já era defendido e teorizado quer por Rivière quer por Varine, nem a relação identitária, nem sequer o museu entendido como projeto cultural especificamente destinado aos/às habitantes de um território no qual se insere e com o qual se identifica. A inovação reside nos aspetos comunicacionais (a exposição) e na tomada de posição para uma alteração dos valores sociais, inscrevendo-se a nova museologia no movimento das lutas sociais e de emancipação que ocorrem pelo mundo nos finais da década de sessenta do século XX (Mairesse e Desvallés, 2005).

⁴⁴ Tradução livre: “Pondo de lado a revolução que ela trouxe com o modelo comunitário, que mais não é do que um retorno às origens da museologia nos aspetos epistemológicos e sociais, (...) é sem dúvida naquilo que constitui a sua comunicação, a maneira como se exprime, numa palavra na exposição, que a nova museologia mais inovou.”

A inovação dos métodos expositivos não é entendida como tecnológica, mas ao nível dos objetivos: expor não apenas para mostrar, mas para comunicar por forma a agir sobre a comunidade e o público. O paradigma de uma “exposição da rutura” atingiu-se com as experiências de Jacques Hainard (1989/1994) no Museu de Etnografia de Neuchâtel na Suíça, onde este museólogo afirmava que “l’object n’est la vérité de rien du tout”⁴⁵. Para Hainard “une vraie exposition n’impose rien, elle transmet un message que chacun doit lire, traduire et adapter à son savoir et à sa sensibilité” (Hainard, 1989/1994, 414).⁴⁶

Percebemos pela leitura dos textos fundamentais para a nova museologia proposta pela MNES, que a comunicação é o aspeto fundamental da museologia e dos museus. Num texto de 1984, Michel Thévoz sintetiza o objetivo principal das exposições museológicas da seguinte forma:

“Exposer, c’est, ou ce devrait être, travailler contre l’ignorance, notamment contre la forme la plus réfractaire de l’ignorance: l’idée reçue, le préjugé, le stéréotype culturel. Exposer c’est prendre et calculer le risque de déconcerter - au sens étymologique encore une fois: troubler l’harmonie, l’évidence et le consensus constitutifs du lieu commun.” (Thévoz, 1984, 167).⁴⁷

Para o autor uma exposição marcante é uma transgressão conseguida, é a dissolução de um preconceito ou de uma contradição (Thévoz, 1984, 180).

O destaque do papel da exposição ou da comunicação como forma de atuar socialmente vem ao encontro da nossa problemática: as exposições museológicas, segundo a linha de pensamento proposta pela MNES, podem servir para ultrapassar estereótipos e ideias feitas. Relembramos que uma das hipóteses a verificar na continuação desta tese é saber se as exposições em contexto museal podem contribuir para alterar os estereótipos negativos sobre as mulheres.

Subjacente a toda a construção teórica da museologia proposta pela MNES está o pensamento de Georges Henri Rivière (n.1897/m.1985), museólogo que condicionou grande parte do pensamento modernizador da museologia mundial.

Responsável pela reorganização do Museu Etnográfico do Trocadero e pela criação do Museu Nacional das Artes e Tradições Populares, ambos em Paris, e ligado à criação do ICOM em 1948, do qual foi Secretário geral desde a fundação até 1966, a sua contribuição para a nova museologia prende-se com a criação e a definição teórica dos ecomuseus.

⁴⁵ Tradução livre: “O objeto não é a verdade de coisa nenhuma”.

⁴⁶ Tradução livre: “(...) uma verdadeira exposição não impõe nada, ela transmite uma mensagem que cada um deve ler, traduzir e adaptar ao seu saber e à sua sensibilidade.”

⁴⁷ Tradução livre: “Expor, é, ou deveria ser, trabalhar contra a ignorância, nomeadamente contra a forma mais refratária de ignorância: a ideia feita, o preconceito, o estereótipo cultural. Expor, é assumir e calcular o risco de desconcertar - no sentido etimológico mais uma vez: perturbar a harmonia, a evidência e o consenso constitutivos do lugar comum.”

Para Rivière os ecomuseus são museus “onde as relações do homem com a natureza deviam encontrar a sua expressão diacrónica, desde a era geológica até aos nossos dias e uma expressão sincrónica, já que o museu se prolonga na envolvente, sai das suas portas” (Rivière, 1993, 46).

É com Rivière que pela primeira vez na museologia a população surge como parceira dos museus e das/os suas/seus responsáveis e a comunicação surge como a principal função das instituições museais.

Hugues de Varine (1993) considera Rivière responsável por duas grandes descobertas na museologia: o museu como poderoso instrumento político de uma população e o museu como poderoso meio de comunicação de uma cultura multiforme (Varine, 1993, 393). Para Rivière o ser humano, que ele preferia à utilização do termo “público”, estava no centro do trabalho museológico. Reconhecia que a sociedade era o tema principal da museologia e do trabalho dos museus coincidindo com as ideias propostas na *Declaração de Santiago* (1972).

Para expressar estas preocupações tanto Rivière como Varine pensaram ser necessário encontrar uma designação distinta para as instituições museais que trabalhavam com esta abordagem à museologia e ao património. O termo “ecomuseu” foi cunhado em 1971 por Rivière e Varine numa época em que as questões ambientais e o *mainstreaming* de ambiente estavam o cerne das preocupações sociais e políticas mundiais.

O ecomuseu alargou o âmbito de trabalho da museologia: da coleção ao património, do edifício ao território e do público à população. É já clássica a definição evolutiva de ecomuseu trabalhada ao longo dos anos por Rivière:

“Un ecomuseo es un instrumento que un poder público y una población conciben, fabrican y explotan conjuntamente. (...)
 Un espejo en el que la población se mira, par reconocerse en él, donde busca la explicación del territorio al que está unido (...)
 Una expresión del hombre y de la naturaleza.
 Una expresión del tiempo (...)
 Una interpretación del espacio.
 U laboratorio, en la medida en que contribuye al estudio histórico y contemporáneo de esa población y de su medio (...)
 Un conservatorio, en la medida en que ayuda a la preservación y a la valorización del patrimonio natural y cultural de esa población.
 Una escuela, en la medida en la que asocia a esa población com sus acciones de estudio y de protección (...)” (Rivière, 1980/1993, 191-192).⁴⁸

⁴⁸ Tradução livre: “Um ecomuseu é um instrumento que um poder e uma população concebem, fabricam e exploram em conjunto (...); um espelho onde esta população se olha, para ali se reconhecer, e onde ela procura uma explicação do território ao qual está ligada; uma expressão do homem e da natureza; uma expressão do tempo; uma interpretação do espaço; um laboratório, na medida em que contribui para o estudo histórico e contemporâneo desta população e do seu meio; um conservatório na medida em que ajuda à preservação e valorização do património natural e cultural desta população; uma escola, na medida em que associa esta população às ações de estudo e de proteção.”

O ecomuseu é para Rivière como um instrumento concebido e fabricado pelo poder e pela população, como espelho e processo de identificação da comunidade, como expressão do ser humano, do tempo e do espaço, um contributo ao estudo histórico, um local de preservação e uma escola. A definição de ecomuseu integra os princípios balizadores do pensamento de Rivière, cria a chamada *teoria dos ecomuseus* e alarga o leque de trabalho das instituições museais que Hugues de Varine representou através do seguinte esquema:

Museu tradicional = edifício + colecção + público Ecomuseu = território + património + população

O alargamento da área de trabalho que os ecomuseus permitiam, criaram a possibilidade para os museus, mesmo para os mais tradicionais, saírem dos seus edifícios e trabalharem com o território, com as populações e dedicarem-se não apenas à colecção, mas ao património em sentido lato.

O ecomuseu é igualmente o resultado de um processo de conceptualização progressiva de Hugues de Varine. A definição de museu que ele apresenta em 1969, engloba já determinados aspetos presentes nas preocupações da Mesa Redonda de Santiago do Chile em 1972.

Trata-se de uma definição que expande a capacidade de representação dos museus ao meio ambiente e à vida espiritual e moral do ser humano, alargando o conceito de património aos âmbitos natural e imaterial. Mais importante, Varine afirma que o museu é o espaço onde acontece o contacto sensorial entre o sujeito e o objeto, sendo este contacto que atribui significado tanto ao museu como aos objetos nele preservados.

[O museu é] "l'institution qui fait connaître à l'homme les objets qui représentent son environnement, ses traditions, sa vie, son existence spirituelle et morale. Le musée est la carte d'identité de l'être social, en tant qu'individu, membre d'une communauté, citoyen. Il exprime cette identité non par des mots mais par des choses. C'est dans le contact sensoriel entre l'homme et l'objet que le musée trouve sa justification et, de plus en plus, sa nécessité" (Varine, 1969/1994b, 54-55).⁴⁹

Neste museu o processo de comunicação com a pessoa e a comunidade por intermédio do objeto, ocorre no presente. Varine (1969) não ultrapassa ainda nesta fase a

⁴⁹ Tradução livre: "É a instituição que dá a conhecer ao homem os objetos que representam o seu meio ambiente, as suas tradições, a sua vida, a sua existência espiritual e moral. O museu é carta de identidade do ser social, enquanto indivíduo, membro duma comunidade, cidadão. Exprime esta identidade não por palavras, mas por coisas. É pelo contacto sensorial entre o homem e o objeto que o museu encontra a sua justificação e, cada vez mais, a sua necessidade".

relação entre os museus e os objetos, situação que resolveu com a conceptualização do ecomuseu em 1971. Varine também não introduz no seu discurso qualquer preocupação com questões relativas ao género ou às mulheres, mas o período temporal onde ocorrem estes textos e estas reflexões justificam esta omissão.

Outros aspetos do seu pensamento são extremamente inovadores e estão na génese da nova museologia: a integração dos museus na comunidade quer física quer moralmente; o alargamento do perfil do/a profissional de museus adotando uma formação científica, técnica e na área do desenvolvimento; o abandono do carácter unidisciplinar dos museus com a adoção de uma atuação interdisciplinar integrando as ciências sociais, naturais e das técnicas; a melhoria das técnicas de apresentação e exposição em museus e a orientação sistemática do museu para o presente e o futuro (Varine, 1969/1992, 60-61).

Num texto datado de 1971 e publicado no volume 1 da obra "*Vagues - une anthologie de la nouvelle muséologie* (1994), Varine critica os museus tradicionais por viverem obcecados pelo passado, por sacralizarem os objetos apresentando-os desfuncionalizados, por identificarem a cultura com a arte e por oferecerem o monopólio da cultura às elites instruídas. Um museu assim entendido torna-se um bem de consumo integrado nos circuitos de turismo perdendo a ligação com a comunidade que deveria representar (Varine, 1969/1994b, 49-50).

A orientação teórica dos textos reunidos na obra *Vagues - une anthologie de la nouvelle muséologie* (1994) segue uma linha de pensamento comum e podemos afirmar que a ideia matriz é considerar o museu como instituição ao serviço da sociedade contemporânea.⁵⁰

Nesta obra abordam-se temas como a necessidade de reforma dos museus (Cameron, 1971), a crise dos museus e a necessidade do seu ajustamento à sociedade contemporânea (Varine, 1969; Cameron, 1971; Adoveti, 1971; Clair, 1971). São igualmente propostas temáticas dos vários autores reunidos na obra, a educação do público (Cameron, 1971), o museu como catalisador da evolução social (Kinard, 1985) e o museu entendido como ação (Adoveti, 1971). Uma grande atenção é dada à exposição considerada como espaço de provocação e meio de comunicação (Margarido, 1989; Hainard, 1985, 1986; Segalen, 1991). Os museus de vizinhança e os ecomuseus são apresentados na obra como soluções possíveis para a reforma da ação dos museus (Kinard, 1985; Clair, 1976; Rivière, 1971-1980; Varine, 1978; Nouenne, 1978).

⁵⁰ A expressão utilizada nos textos incluídos na obra "*Vagues - une anthologie de la nouvelle muséologie*" e até na *Declaração de Santiago do Chile* (1972) é "museus ao serviço do homem". Neste período não estavam ainda patentes as preocupações de género e isso é visível no discurso utilizado.

Comparando as ideias da MNES e os documentos mencionados a propósito do surgimento do MINOM (*Declarações de Santiago, Québec e Caracas*) podemos identificar alguns pontos de contacto entre ambos os movimentos:

- Os museus são entendidos como meio de comunicação, surgindo a exposição como o local privilegiado da relação entre o ser humano com o património cultural;
- A exposição surge como espaço para a tomada de posição visando uma alteração dos valores sociais;
- Aos museus é atribuído um papel social;
- A proposta de abordagem multidisciplinar à museologia.

Estes pontos comuns ao MINOM e à MNES constituem o substrato teórico e prático/aplicado da nova museologia. A coincidência das propostas demonstra que estes movimentos não são estanques e que existe uma circulação e troca de ideias entre os elementos que neles participam, enriquecendo o debate teórico da museologia e a prática museal.

II.1.3.

ICOFOM - Comité Internacional para a Museologia / International Committee for Museology

Neste trilhar da construção de uma sociomuseologia é fundamental referir os trabalhos produzidos no âmbito do Comité Internacional para a Museologia (ICOFOM) um dos atuais 30 comités internacionais do ICOM.

O ICOFOM foi criado em 1977 na sequência do trabalho de Vinos Sofka que insistia no trabalho interdisciplinar da museologia e por iniciativa de Jan Jelinek então presidente do ICOM, com o objetivo de desenvolver a pesquisa teórica a partir de definições de museologia como a de Georges Henri Rivière.

Os principais objetivos do ICOFOM consistem em estabelecer a museologia como uma disciplina científica, estudar e apoiar o desenvolvimento dos museus e da profissão museal, estudar o papel dos museus na sociedade, as suas atividades e funções, e encorajar a análise crítica das principais correntes da museologia (Van Mensch, 1992; Mairesse; Desvallés, 2008).

A atividade do ICOFOM está refletida nos encontros e simpósios realizados, na publicação dos resultados desses encontros e nas edições da responsabilidade do comité.

Em 1980 surgiu a primeira publicação do ICOFOM, os “*Museological Working Papers*” (MuWop) de que saíram dois volumes dedicados ao debate sobre a museologia como ciência ou como disciplina aplicada. Em 1983 iniciou-se a publicação dos “*ICOFOM Study Series*” (ISS) que se mantém até hoje e onde estão reunidas as contribuições dos encontros e simpósios anuais do Comité.

Até ao presente foram publicadas milhares de páginas de reflexão sobre temas como: a metodologia museológica e a formação profissional (1983), museu, território e sociedade (1983), coletar hoje para amanhã (1984), os originais e as réplicas nos museus (1985), museologia e identidade (1986), museologia e museus (1987), museologia e países em vias de desenvolvimento (1988), prospetiva como ferramenta museológica (1989), museologia e ambiente (1990), a relação objeto/documento (1994), a arte (1996), a mundialização (1998), a filosofia (1999), o património imaterial (2000), a museologia e o desenvolvimento (2001), museologia como instrumento para a unidade e a diversidade (2002 e 2003), a museologia e a globalização (2008).

A recente disponibilização da totalidade dos *ICOFOM Study Series* no site do ICOFOM (www.icofom.org.ar) abriu a possibilidade de acesso a estes documentos pelos/as museólogos/as não pertencentes ao comité e constituem uma base de dados e de referência de extrema importância para o estudo da teoria museológica.

Um olhar sobre as temáticas dos encontros e simpósios do ICOFOM revela a participação e a mobilização de países e museólogos de todo o mundo e a abrangência das preocupações da museologia mundial.

Tabela n.º 8
Encontros e Simpósios do ICOFOM

Data/Local	Temática
1977/Moscovo/União Soviética	Constituição do ICOFOM
1978/Polónia	Possibilidades e limites na pesquisa científica típica dos museus
1979/Itália	Aspetos sociológicos e ecológicos do Museu Moderno à luz da cooperação com instituições afins
1980/Cidade do México/México	Sistemática e sistemas na Museologia
1982/Paris/França	Sistemas de museologia

Data/Local	Temática
1983/Londres/Reino Unido	Museu, Território , Sociedade: novas tendências/novas práticas
1984/Leiden/Dinamarca	Coletar hoje para amanhã: esclarecendo a relação entre o objeto e a sociedade
1985/Zagreb/Jugoslávia	Originais e substitutos nos Museus
1986/Buenos Aires/Argentina	Museologia e Identidade: memórias de base
1987/Helsínquia/Finlândia	Museologia e Museus: comentários e pontos e vista
1988/Índia	Museologia e países em vias de desenvolvimento: ajuda ou manipulação?
1989/Hague/Holanda	Prospetiva: Uma ferramenta museológica. Museologia e futurologia.
1990/Livingstone/Zâmbia	Museologia e meio ambiente: memórias de base.
1991/Suíça	A linguagem das exposições: memórias de base.
1992/Québec/Canadá	Pesquisa museológica
1993/Atenas/Grécia	Museus, espaço e poder
1994/Pequim/China	Objeto - Documento? Museu e comunidade I
1995/Stavanger/Noruega	Museu e Comunidade II
1996/Rio de Janeiro/Brasil	Museologia e Arte
1997/Paris/França	Museologia e memória
1998/Melbourne/Austrália	Museologia e mundialização
1999/Coro/Venezuela	Museologia e filosofia

Data/Local	Temática
2000/Munique/Alemanha e Brno/República Checa	Museologia e património imaterial
2001/Barcelona/Espanha	Museologia e desenvolvimento social e económico
2002/Ilhas Galápagos/Equador	Museologia e apresentação: original ou virtual
2003/Krasnoyarsk/Bielorússia e Barnaul/Federação Russa	Museologia: um instrumento para a unidade e a diversidade?
2006/Córdova/Argentina	Museologia: um campo de conhecimento. Museologia e História
2008/Changsha/China	Museus, museologia e comunicação global
2009/Morlanwelz/Bélgica	Museologia: retorno aos fundamentos
2010/Xangai/China	Museus para a harmonia social

Fonte: www.icofom.org.ar

Elaboração própria, 2010

Uma parte relevante dos textos inovadores publicados pelo ICOFOM resultam da museologia produzida na Europa de Leste, de início muito influenciada pela filosofia e política marxista-leninista.

Identificam-se duas características na museologia do Leste Europeu dos anos 70 e 80 do século XX. Considerava que a museologia não podia ser imparcial por estudar as condições sociais que determinavam a origem e o funcionamento dos museus e que os museus eram aparelhos ideológicos eficazes ao serviço do Estado e por ele deviam ser controlados (Mairesse e Desvallés, 2008, 24).

Ao considerar os museus como aparelhos ideológicos do Estado, a museologia do Leste Europeu introduziu no centro do debate no ICOFOM, a relação entre a museologia e o poder, relação essa de importância determinante também nos debates do MINOM.

Foram os museólogos de Leste que avançaram com as primeiras definições de museologia mais vastas e abrangentes que a inscrevem no quadro de uma relação entre o indivíduo e a realidade.

O museólogo Peter Van Mensch (1994) num texto denominado “*O objecto de estudo da museologia*” identificou a partir da análise da documentação produzida pelo ICOFOM, as

quatro tendências do pensamento sobre museologia que refletem sobre a sua constituição como ciência:

- “a museologia como o estudo da finalidade e organização dos museus;
- a museologia como o estudo da implementação e integração de certo conjunto de actividades, visando a preservação e uso da herança cultural e natural, dentro do contexto da instituição museu ou totalmente independente de qualquer instituição;
- a museologia como o estudo dos objectos museológicos ou como o estudo da musealidade como qualidade distintiva dos objectos do museu;
- a museologia como o estudo de uma relação específica entre o indivíduo e a realidade.” (Mensch, 1994, 3).

A primeira tendência corresponde à visão mais convencional e tradicionalista da museologia, de tendência positivista, que atribui aos objetos determinadas informações intrínsecas que compete à museologia recolher (Mensch, 1994, 4-5). Corresponde igualmente à definição de museologia como a ciência dos museus, do estudo da sua história e trajetória e aproxima-se da posição oficial do ICOM defendida nos estatutos de 1969 e 1972 ao definir museus como:

“(...) any permanent institutions which conserves and displays, for purposes of study, education and enjoyment, collections of objects of cultural or scientific significance (www.icom.org).⁵¹

Incluem-se nesta designação as galerias, incluindo as integradas nas bibliotecas públicas, as coleções e arquivos, os monumentos históricos no todo ou em parte, os sítios históricos, arqueológicos e naturais abertos ao público, os jardins botânicos e zoológicos, aquários, viveiros e reservas naturais.

O museu é definido como uma instituição relacionada com a conservação e a apresentação de coleções sem que seja feita qualquer menção à relação com a pessoa e a comunidade. Estamos num período anterior à Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972) e só nos estatutos revistos em 1979 o ICOM assumiu o museu como uma instituição ao serviço da comunidade.

A segunda tendência de pensamento sobre museologia detetada por Mensch nos textos do ICOFOM restringia a museologia a um conjunto de práticas e procedimentos de carácter funcionalista (Mensch, 1994, 5-8). Trata-se de uma abordagem centrada na atividade dos museus e que “(...) parece reduzir a disciplina em apreço às questões de ordem prática, descritiva e operacional, deixando de levar em consideração, por exemplo, aquelas questões que situam-se no campo das mentalidades e das ideologias.” Uma inovação desta abordagem consistia em considerar que a museologia pode ocorrer extra-museus, ou seja,

⁵¹ Tradução livre: [museu são] “todas as instituições de carácter permanente que conservam e exponham, com finalidades de estudo, educação e lazer, coleções de objetos com significado cultural ou científico.”

onde quer que ocorram estas funções está acontecendo a museologia (Chagas, 1994, 21-22).

A separação da ocorrência da museologia do espaço museal é um considerável avanço no sentido da sociomuseologia como a entendemos; mas esta segunda tendência de pensamento identificada por Mensch limitava a museologia às ações de ordem técnica aplicadas aos bens patrimoniais que hoje consideramos como sendo apenas uma entre as várias funções museológicas. Melhor dizendo, não separava as funções dos museus das funções da museologia.

A terceira tendência detetada por Mensch (1994, 8-9) considerava que o objeto de estudo da museologia era o estudo de uma qualidade dos objetos – a musealidade. Apesar desta linha de pensamento evoluir no sentido de considerar o valor documental dos objetos em contexto museal como representativo da atitude do ser humano face à realidade, limitava o campo de estudo da museologia aos objetos, confundindo-se com as duas primeiras tendências.

Finalmente, a quarta linha de pensamento sobre a museologia identificada por Mensch era defendida pelos autores como Stransky (1980), Anna Gregorova (1980), Wojciech Gluzinski (1980), Tomislav Sola (1982), Waldisa Rússio (1980, 1990).

Esta abordagem tem revelado capacidade de expansão ao englobar a dimensão humana, a dimensão temporal e a dimensão espacial como delimitadoras da museologia. Caracteriza-se por considerar a museologia como o estudo da relação entre o ser humano com a realidade através da conservação intencional de bens patrimoniais com valor de documento do progresso civilizacional.

Recordemos a definição que Anna Gregorova (1980) apresentou nos MuWop n.º 1 do ICOFOM e que reconheceu estar inspirada na definição de Stransky:

“Museology is a science studying the specific relation of man to reality, consisting in purposeful and systematic collecting and conservation of selected inanimate, material, mobile, and mainly three-dimensional objects documenting the development of nature and society and making a thorough scientific and cultural-educational use of them.” (Gregorova, 1980, 19).⁵²

Com este quadro conceptual de trabalho e reconhecendo o carácter multidisciplinar da museologia, Gregorova define-a como uma ciência que reflete sobre três grupos de problemas: o museu e a realidade, o museu e a sociedade e questões terminológicas relacionadas com a análise da função do museu (Gregorova, 1980). Para a autora a

⁵² Tradução livre: “Museologia é a ciência que estuda a relação específica do homem com a realidade, consistindo na recolha propositada e sistemática e na conservação de objetos inanimados, materiais, móveis e sobretudo tridimensionais que documentam o desenvolvimento da natureza e da sociedade, utilizando-os com finalidade científica, cultural e educativa.”

museologia refletia também sobre a influência dos museus nos aspetos culturais, educacionais, sociológicos e sociopsicológicos.

Para Gregorova (1980) nem o museu nem as coleções podem ser o objeto da museologia porque o primeiro é objeto da arquitetura e as segundas das disciplinas específicas às temáticas das coleções. Nem mesmo as atividades educativas e culturais caracterizam a museologia por poderem ser desenvolvidas por outras instituições e áreas científicas que não o museu nem a museologia.

A partir da definição de museologia, Anna Gregorova definiu o museu como a instituição onde ocorre a relação específica do ser humano com a realidade e reconheceu-lhe uma função social de ordem cultural e criativa (Gregorova, 1980, 20).

Tomislav Sola (1982) por seu turno, ao reconhecer que novas formas museais estavam a surgir constantemente respondendo a uma demanda social, ao referir-se concretamente ao movimento dos ecomuseus, considerava que as novas possibilidades de ação possíveis pelo avanço da tecnologia da comunicação contemporânea não cabiam dentro da definição de museologia e propôs que se alterasse o nome da disciplina para “patrimoniologia”:

“(...) poderíamos alargar a definição de museologia para que ela possa dar conta, com sucesso, de todos os problemas concernentes à protecção e tratamento da totalidade do património cultural (...) Porque não chamar tal conceito abrangente de museologia, isto é, de uma disciplina que já não é mais centrada no museu pelo nome de patrimoniologia” (Sola, 1982, s/p).

O autor reconheceu que a museologia não estava mais centrada no museu, mas na relação do ser humano com a herança entendida como um todo e o trabalho dos novos museus eram a qualidade de vida, a tolerância, a dignidade das diversidades (Sola, 2007, 2).

Para a investigadora brasileira Waldisa Rússio (1980, 1990) que colaborou nos MuWop, o objeto de estudo da museologia era o “facto museológico” que ela definiu como “a relação profunda entre o Homem, sujeito que conhece, e o Objeto, parte da Realidade à qual o Homem também pertence e sobre a qual tem o poder de agir, relação esta que se processa num cenário institucionalizado, o museu” (Rússio, 1990, 7).

O conceito de facto museológico ou facto museal tal como o apresentou Rússio introduziu na definição de museologia uma vertente de “relação” e uma vertente de “ação” ambas radicadas na “realidade”. Da relação entre o sujeito com a realidade e da ação do sujeito sobre essa realidade, resultava o processo de musealização dos vestígios materiais, naturais, sinais, imagens e símbolos (Rússio, 1990, 7).

Ao considerar o facto museológico como o objeto de estudo da museologia, a autora considerou três vetores de análise pela museologia:

- A relação propriamente dita (respeitante à percepção e à memória),
- O sujeito que conhece (considerando as abordagens filosófica, ética e psicológica ao sujeito, as suas relações com os outros e as relações entre grupos sociais),
- E o objecto (que exige uma identificação, classificação, conservação e contexto (Rússio, 1980, 56).

Para Rússio (1980, 1990) a musealização permite ao ser humano a leitura do mundo, com isso significando que o museu é um meio de comunicação. Mas considera a autora que aquilo que o museu transmite deve “permitir esta clara leitura de modo a aguçar e possibilitar a emergência (onde ela não existir) de uma consciência crítica, de tal sorte que a *informação* passada pelo museu facilite a ação transformadora do Homem” (Rússio, 1990, 8). É esta possibilidade de ação inerente à museologia e aos museus que transforma o museólogo num “trabalhador social” (Rússio, 1990, 7, 11).

A museologia trabalha com a interpretação da realidade utilizando os objetos musealizados que a autora entende como tudo o que existe fora do ser humano (Rússio, 1990, 8) quer como objetos, quer como artefactos, ou seja, com a cultura. Mas uma vez incorporados os objetos no museu, a percepção da relação entre eles e os seres humanos fica dependente da capacidade de comunicação do museu (Rússio, 1980, 56).

Waldisa Rússio apresentou uma definição de cultura que é ao mesmo tempo poética, filosófica e emotiva, mas traduz a base de trabalho dos museus e da museologia tal como eram entendidos pela museóloga:

“(…) para o Museólogo, o conceito de cultura com que ele opera é o mais simples de todos: cultura do fazer e o viver cotidiano; cultura é o trabalho do homem e todas as suas manifestações e aspectos; cultura é a relação do homem com o seu meio, com os outros seres incluindo os outros Homens. Cultura é a projecção em que o homem se realiza; ou melhor a actividade em que ele se realiza. Cultura é percepção, experiência, expressão; cultura é a vida vivida” (Rússio, 1990, 10).

A definição de museologia de Waldisa Rússio acabou por ter um grande impacto na teorização da ciência e na delimitação do seu campo de estudo através de autores como Mário Chagas (1990, 1994), Célia Santos (1996,2002) e Cristina Bruno (1996, 1997) tendo esta última desenvolvido um quadro referencial da disciplina museológica que apresentou no âmbito do ICOFOM.

Para Cristina Bruno (1997), continuadora destas reflexões no âmbito da teorização da museologia, esta está centrada em dois grandes fenómenos:

“(…) a necessidade de compreender o comportamento individual e/ou colectivo do Homem frente ao seu património, e, por outro, a potencialidade de desenvolver mecanismos que possibilitem que, a partir desta relação, o património seja transformado em herança e esta, por sua vez contribua para a necessária construção das identidades (individual e/ou colectiva)” (Bruno, 1997,15).

A autora definiu a museologia pelos processos de preservação da herança patrimonial e pela comunicação dessa herança numa perspetiva educativa. O fenómeno de interesse da museologia está centrado na relação da sociedade presente com o seu património musealizado deslocando o enfoque da museologia para a contemporaneidade e para o âmago da sociedade (Bruno, 1997).

Bruno (1996) atribuiu uma extrema importância ao processo de comunicação em museologia, considerando que esta se estrutura em torno da própria comunicação do conhecimento produzido pelas áreas que estudam os indicadores da memória pressupondo que a interdisciplinaridade é uma característica da museologia (Bruno, 1996, 11). A autora chama “relação museal” ao eixo do processo de comunicação entre “Homem/Objeto/Cenário”, aceitando o ternário desenvolvido por Waldisa Rússio (Bruno, 1997, 17).

Além do ICOFOM, também o Conselho Internacional dos Museus (ICOM) nas recentes Assembleias gerais vem gradualmente a aproximar-se da museologia com preocupações sociais apesar de não utilizar a designação sociomuseologia.

Ao consultarmos o website da 21.^a Conferência Geral do ICOM ocorrida em 2007 na Áustria (www.icom-oesterreich.at/en-theme.html) vemos expressa no texto de apresentação, a preocupação com os museus como instituições ativas no processo de preservação da herança cultural e não como observadores passivos e armazéns. Desempenham o papel principal na modelação de estratégias para aumentar a consciência sobre o património e a identidade social. Assume-se que os museus como instituições sociais não são estáticos nem constantes, mas refletem e transmitem aquilo que se passa à sua volta e fazem parte das condições e estruturas da identidade e do envolvimento histórico, bem como do poder social e nacional.

Pode ler-se no discurso de inauguração da 21.^a Conferência, proferido por Carl Aigner, presidente do ICOM-Áustria, a seguinte frase de Hans Belting: “It would be great to experience the future in the museum before it has ever begun”⁵³ denotando a abertura que o ICOM demonstra na atualidade relativamente ao papel dos museus, considerando-os como o local próprio não só para preservar o passado, mas para sentir e experimentar o futuro.

Outra ideia que se aproxima dos princípios da sociomuseologia e que está expressa na Assembleia geral do ICOM de 2007, pertence a Gail Dexter Lord: “os museus devem ser orientados para os processos e compreender que as coleções, tal como as pessoas, não têm identidades fixas”, ideia que pressupõe que os objetos devem ser colocados ao serviço das comunidades e das identidades humanas porque em si mesmos não possuem capacidade de representação ou simbolismo (www.icom-oesterreich.at/en-theme.html).

⁵³ Tradução livre: “Seria ótimo experienciar o futuro nos museus antes deste ter começado.”

Neste momento do nosso trabalho torna-se necessária uma reflexão sobre as principais características da sociomuseologia decorrentes dos movimentos que influenciaram a renovação da museologia nas últimas décadas.

Detetamos alguns pontos de contacto evidentes entre as ideias defendidas por estes grupos de pensamento e de ação: o MINOM, a MNES e o ICOFOM.

O principal denominador comum é todos considerarem que os museus têm uma função social a cumprir. Esta função social surge associada à participação da população na ação do museu e na contribuição dos museus para a criação e o alargamento da consciência que o ser humano faz de si próprio no presente. A função social atual dos museus é consciencializar as/os cidadãs/ãos e dotá-las/os de uma capacidade crítica. O enfoque dos museus e da museologia está na pessoa e não nas coleções e a abordagem que os museus fazem ao património parte das interpretações do presente e não do passado.

Outra ideia comum ao MINOM, MNES e ICOFOM é que os museus são instituições ao serviço do desenvolvimento considerando o ser humano numa perspetiva global, integrado no meio ambiente, na relação com os outros, nos aspetos materiais e simbólicos. Os museus trabalham com uma noção alargada de património ultrapassando os vestígios materiais do passado e integrando o património natural, cultural, material e imaterial.

Consideram o MINOM, a MNES e o ICOFOM que os objetos não têm valor em si mesmos e só assumem valores e significados quando inseridos nas diferentes sociedades. Os museus centrados exclusivamente nas coleções e sem relação com as comunidades correm o risco de encerrar por falta de reconhecimento de valor pela sociedade. Ou, nas palavras de Varine (2007) “l’accumulation, la muséalisation et la conservation du patrimoine ne sont soutenables à très long terme”⁵⁴ se não for uma necessidade reconhecida pelas comunidades.

Para que o museu possa agir junto da comunidade e da sociedade tem de recorrer à interdisciplinaridade para conseguir dar conta de todos os aspetos da vida social. Aceitam a museodiversidade ou múltiplos modelos de museus e consideram que existe espaço para todos os tipos de museus incluindo os tradicionais que vivem centrados nas coleções.

A comunicação com o público surge como outro aspeto central nas propostas do MINOM, MNES e ICOFOM e a expografia impõe-se como a linguagem de comunicação própria dos museus, ou seja, a comunicação é considerada como uma das grandes áreas de renovação da museologia contemporânea.

⁵⁴ Tradução livre: “ (...) a acumulação, a musealização e a conservação do património não são sustentáveis a longo prazo”.

II.1.4

O campo de estudo da Sociomuseologia

Para estabelecermos a possibilidade da sociomuseologia englobar no seu âmbito as questões do género, apropriamo-nos da proposta de Mário Chagas (1990) que dedica uma atenção profunda à definição do objeto de estudo da museologia e considera que tanto a museologia como os museus são um determinado modo de olhar, de interpretar e captar a realidade. Seguindo no caminho aberto por Ana Gregorova, Stransky, Tomislav Sola e Waldisa Rússio, Mário Chagas (1994) adotou aquilo que chama “*Ternário Matricial da Museologia*” para delimitar o campo de estudo da disciplina: o sujeito, o objeto/bem cultural, o espaço/cenário.

Como já afirmamos, ao falarmos de sociomuseologia e situarmos a nossa investigação nesta área específica não estamos a admitir a existência de várias museologias, mas apenas a possibilidade de diversos enfoques e formas de abordar a museologia e os museus. Somos por isso de opinião que a definição de museologia de Waldisia Rússio e de Mário Chagas é igualmente aplicável à definição de sociomuseologia, tanto mais que ambos assumem uma museologia centrada nas pessoas e não nos objetos.

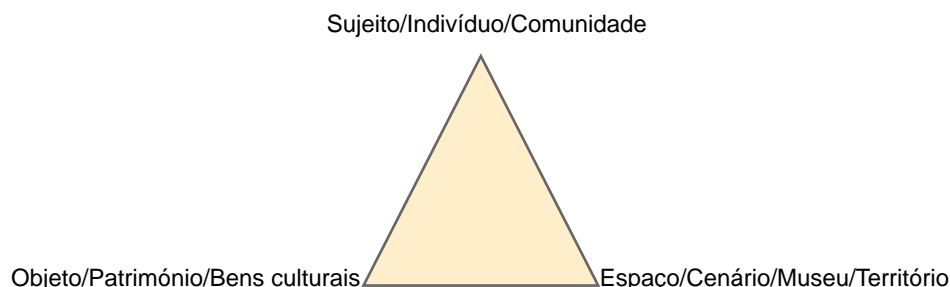
Na época em que o Mário Chagas desenvolve o seu pensamento sobre o campo de estudo da museologia considerava-se a existência da Nova Museologia, falava-se numa museologia de intervenção social, mas o termo sociomuseologia ainda não era habitual, tendo sido fixado mais tarde muito por influência de Mário Moutinho, como já vimos.

Para refletir sobre o campo de estudo através da delimitação estabelecida pelo “*Ternário Matricial da Museologia*”, Mário Chagas reconhece que o sujeito, o bem cultural e o espaço são elementos historicamente determinados.

Na conceptualização da museologia os termos património, coleção e objeto/bem cultural colocam-nos diante da dimensão do tempo ou da memória; os termos território, edifício e espaço/cenário colocam-nos diante da dimensão do espaço e a expressão comunidade ou sociedade local, público ou sujeito introduzem nesta relação a dimensão humana, a consciência histórica e social. Sem esta última dimensão os museus perdem a sua finalidade (Chagas, 1990, 3).

Para o autor “Estas três estacas constituem, em verdade, um ternário matricial, uma unidade básica, uma matriz para o pensamento e a prática museal” situando-se o campo de atuação da museologia no “espaço interrelacional” dos três componentes deste ternário (Chagas, 1994, 24) que podemos representar graficamente da seguinte forma:

Figura n.º 1

Ternário Matricial da Museologia

Fonte: Chagas, 1994

Elaboração própria, 2010

Para delimitar o campo de estudo da museologia Chagas problematizou os três elementos deste ternário matricial que podem ser tomados como áreas e linhas de investigação. A problematização pode partir do vértice <objeto/património/bens culturais>.

Neste caso a investigação pode considerar os elementos tanto no presente como no passado; pode debruçar-se sobre os testemunhos musealizados como questionar-se sobre os potenciais musealizáveis e pode abordar os bens culturais em conjunto ou isoladamente.

Outra área de problematização do campo de estudo da museologia a partir deste vértice diz respeito às formas de aquisição e de alienação dos bens, às técnicas de inventário e documentação, à análise dos acervos que estão expostos e dos que estão em reserva, às técnicas de exposição, à relação do acervo de um museu com o de outros museus e com o património preservado fora dos museus (Chagas, 1990, 4-5).

Ao propor a problematização da relação do património cultural com o próprio investigador, com os grupos sociais e com o público Mário Chagas sugeriu uma frente de trabalho e de reflexão que vem ao encontro das preocupações da sociomuseologia, abrindo caminho para a conceção do objeto/património/bens culturais como algo dinâmico e cujo significado e simbolismo está relacionado com o/a utente/utilizador/a e não decorre do objeto museológico em si mesmo (Chagas, 1990, 4).

É ainda possível problematizar neste vértice a presença e a ausência de bens culturais no tempo e no espaço e questionar qual a vertente ideológica subjacente à preservação dos bens culturais (Chagas, 1990, 4-5).

Ao questionar o campo de estudo da museologia a partir do vértice do <sujeito/indivíduo/comunidade> Mário Chagas propõe múltiplas linhas de investigação:

- O estudo do perfil do/a utilizador/a dos museus,

- O estudo do público atual como do público potencial,
- A análise do comportamento do público, mas também das suas necessidades e expectativas,
- As questões sociais,
- O valor que o sujeito e a comunidade atribuem aos bens culturais musealizados,
- A importância dos trabalhos produzidos pelos serviços educativos,
- E o questionamento da própria exposição museológica.

Destacamos da proposta de Mário Chagas a problematização das relações dos indivíduos e dos grupos sociais com os acervos, com o espaço físico que é o museu, a exposição e a própria arquitetura do museu.

A relação do sujeito com a memória, o tempo, as noções de conservação e demais funções museológicas são outra vertente de pesquisa proposta pelo autor colocando ao colocar a tônica da investigação e da problematização nas pessoas (Chagas, 1990, 5).

Finalmente, o autor problematiza o terceiro vértice definidor da museologia <o espaço/cenário/museu/território> e abriu a possibilidade de questionar áreas como a relação dos museus com o meio ambiente e a preservação ambiental e patrimonial; a imagem do museu no imaginário popular; investigar a relação entre o espaço físico do museu e as técnicas museográficas utilizadas; a relação do museu com o espaço e os edifícios envolventes e a expansão do museu para fora das suas portas (Chagas, 1990, 5).

Mário Chagas considera ainda uma quarta vertente de investigação que se situa no cruzamento dos três vértices do ternário matricial e que deve considerar quer o processo de musealização, quer a imagem do museu como sendo dinâmica no tempo e no espaço e ainda considerar a teoria e a prática museais na sua relação com os diferentes campos do conhecimento. Nesta perspetiva relacional o campo de estudo da museologia não está restrito aos museus e aos objetos musealizados, mas abrange a relação “homem-realidade” mediada pelos bens culturais (Chagas, 1994, 60).

Uma outra definição do campo de trabalho da museologia foi apresentada por Mário Moutinho ao afirmar que “é nossa convicção que o acervo de um novo museu é composto pelos problemas da comunidade que lhe dá vida” (Moutinho, 1989, 46), introduz a componente social e a contemporaneidade como elementos principais da abordagem museológica.

As temáticas dos estudos de género aproximam-se das preocupações da sociomuseologia em todas as vertentes aqui mencionadas: basta recolocarmos todas estas questões sob uma ótica feminina e no âmbito das relações sociais entre homens e mulheres.

Nenhum dos autores aqui mencionados refere explicitamente a questão do género nem da igualdade entre homens e mulheres na definição do campo de estudo da museologia ou da sociomuseologia. Mas se aplicarmos uma perspetiva de género à definição do campo de estudo da museologia/sociomuseologia alargamos as possibilidades de intervenção social de ambas e dos próprios museus; ampliamos a inclusão social a elementos sociais habitualmente esquecidos (neste caso as mulheres) e criamos a possibilidade de incorporação de bens patrimoniais expressivos de áreas culturais residuais por serem historicamente desvalorizadas.

A museóloga Hilde Hein (2010, 56) considera algumas áreas de trabalho dos museus decorrentes da alteração teórica provocada na museologia pela integração de uma perspetiva de género que permite introduzir novas problematizações:

- O desafio às convenções e classificações tradicionais dos objetos com a inclusão de abordagens relativas às características dos objetos que são comumente suprimidas, bem como a inclusão de objetos ignorados, danificados, do universo do mundano e do inesperado;
- A responsabilidade e autoridade partilhadas na interpretação dos objetos expostos, entre os/as sujeitos/visitantes que os descodificam e as/os conservadoras/es dos museus que os apresentam;
- Uma maior importância à emoção em detrimento da razão na relação dos sujeitos com o património musealizado;
- A menor importância atribuída à hierarquia entre museus que habitualmente tende a considerar os museus de arte numa posição superior aos restantes, estando tradicionalmente a arte associada a uma produção masculina;
- A tendência para aceitar a multiplicidade de opiniões e pontos de vista na abordagem ao património, mesmo à custa de alguma perda de credibilidade por parte dos museus.

A autora numa publicação recente e herdeira das teorias feministas (Hein, 2010) propõe que os museus se assumam como o local de ensaio destas novas ideias e alterações conceptuais provocadas tanto pela teoria feminista como pela integração da categoria analítica género, testando e experimentando e, caso necessário modificando-as, assumindo o seu papel de interventores sociais.

Voltando de novo à reflexão que iniciamos neste subcapítulo - saber qual é o objeto de estudo da museologia - aceitamos o “ternário matricial” como baliza delimitadora do campo de estudo da sociomuseologia.

Já afirmámos neste trabalho que consideramos não existirem várias museologias, mas sim diversas abordagens, formas de pensar e praticar a museologia.

A abordagem sociomuseológica ao incidir a sua atenção na pessoa, no sujeito, na comunidade, valoriza o vértice social do ternário matricial. Mas a sociomuseologia ao ser uma vertente da museologia intrinsecamente problematizadora e comprometida com a mudança social não exclui os restantes elementos dos vértices do ternário. Pelo contrário, amplia a sua análise e o questionamento da relação das pessoas com os bens culturais e o espaço/museu e mantém válidas todas as questões colocadas por Mário Chagas e por Hilde Hein.

II.2.

Património, Memória e Identidade na Sociomuseologia

Ao trabalharmos com a sociomuseologia há três conceitos basilares sem os quais a relação entre a pessoa e os bens culturais não tem possibilidade de ocorrer: o património, a memória e a identidade. O entendimento desta relação torna-se imprescindível para a análise que pretendemos realizar sobre as imagens da mulher em exposições museológicas em espaço museal.

O conceito de Património é central no entendimento da museologia e dos museus e faz parte integrante da definição do campo científico tal como o entendemos nesta tese da vertente sociomuseológica.

Na sua aceção mais restrita o património confunde-se com os monumentos construídos e com os bens culturais preservados nos museus, ou seja, com as coleções. A materialidade e a temporalidade são essenciais para se entender e definir o património restrito aos objetos coletados. A estas características juntam-se a raridade, algum exotismo, originalidade, autenticidade e antiguidade.

Com a nova museologia assistimos ao alargamento do conceito de património que passou a incluir as vertentes natural e cultural, material e imaterial. Mas mais importante do que o alargamento do leque patrimonial provocado pelo repensar da museologia, está a deslocação do enfoque sobre os bens culturais para as pessoas e o assumir duma função social do património.

Consideramos que o património *per si* não existe. A sua constituição depende da ação humana através de um processo de identificação e seleção de um conjunto de bens aos quais se atribui uma determinada carga valorativa (Chagas, 1994, 42).

Deste pressuposto decorrem duas características determinantes do património: o facto de ser constituído e o facto de ter inscrito um valor.

A constituição dos bens patrimoniais é feita pela comunidade ou por alguns dos seus membros que identificam e elegem os objetos materiais, ações, rituais, espaços, textos, músicas, saberes-fazer, aos quais atribuem uma importância fundamental para a definição identitária do grupo. Mas a seleção do património a preservar também pode ser realizada através do poder e das estruturas políticas, por meio de programas de defesa, preservação

e valorização do património, sendo nestes casos ações externas e impostas às comunidades.

A este processo de patrimonialização corresponde uma tomada de consciência coletiva do valor simbólico dos bens que permite a transformação dos objetos em património cultural (Primo, 2008a).

A tomada de consciência pela comunidade do valor coletivo de um bem é segundo Primo (2008), “um processo espontâneo de atribuição de significados aos artefactos de uso quotidiano”. Para a autora não existe uma intencionalidade subjacente ao processo de patrimonialização tratando-se antes dum movimento espontâneo e não planeado (Primo, 2008, 184).

Mas como se desencadeia este processo de patrimonialização? Como surge o despertar da consciência coletiva do valor simbólico de um dado bem?

Henry Pierre Jeudy (1992) considera que algo só se constitui em bem cultural quando a sociedade se depara com a morte de uma dada cultura, que despoleta a necessidade de preservação dos vestígios. O autor associa o processo de preservação patrimonial com o luto que decorre do desaparecimento das culturas e considera que a organização patrimonial, tal como ocorre no final do século XX, suprime a possibilidade de ser acidental, ou seja, existe sempre uma intencionalidade subjacente ao processo de patrimonialização a que o autor chama “espírito patrimonial” (Jeudy, 2008, 9).

Uma resposta num sentido diferente tinha sido dada por Mário Chagas (1994) quando, para responder à pergunta: “O que faz de uma coisa ou de um objeto um bem cultural ou um documento?” escreveu o seguinte:

“Um documento se constitui no momento em que sobre ele lançamos o nosso olhar interrogativo; no momento em que perguntamos o nome do objecto, de que matéria prima é constituído, quando e como foi feito, qual o seu autor, de que tema trata, qual a sua função, em que contexto social, político, económico e cultural foi produzido e utilizado, que relação manteve com determinados actores e conjunturas históricas, etc.

(...) o importante é compreender que uma coisa ou objecto só se transforma em bem cultural quando alguém (indivíduo ou colectividade) o DIZ e o valoriza de um modo diferenciado. É preciso DIZER para que o bem cultural se constitua como tal.” (Chagas, 1994, 39-41).

O autor introduziu no processo de patrimonialização o momento em que passamos a interrogar o objeto considerando que esse processo passa por uma atribuição voluntária de valores (Chagas, 1994, 41).

Olhemos ainda a explicação do processo de patrimonialização avançada por Pomian (1990) para quem um objeto integrado no processo de produção é considerado uma coisa com valor de uso. Só ao sair desse processo de produção se torna um dejetivo e perde o valor de uso que revestia no circuito social e produtivo. Entra então numa fase caracterizada

pela ausência de função. Na fase de patrimonialização os dejetos sem função e sem valor adquirem uma nova finalidade e significação e tornam-se naquilo que chama de semióforos (Pomian, 1990, 178-179).

A seleção dos objetos que entram para a categoria de património, ou dito de outra forma, que deixam de ser coisas e passam a semióforos, depende segundo Pomian da capacidade dos próprios objetos em receber significados associados (Pomian, 1990, 179).

Apesar das opiniões dos/as vários/as autores/as não seguirem no mesmo sentido, não cabe dúvidas quanto à existência de um processo de patrimonialização prévio às medidas de preservação, pesquisa e comunicação que caracterizam a musealização. Só musealizamos após termos patrimonializado, ou seja, depois de atribuirmos um valor.

O valor que atribuímos ao património não é uniforme nem igual em todos os processos de patrimonialização. Podemos atribuir aos objetos um valor simbólico, um valor de representação, um valor local ou um valor global.

Se, como dissemos, o património é constituído por um conjunto de bens aos quais atribuímos valor de representação, verificamos na segunda metade do século XX uma alteração significativa do leque de bens culturais que passam a estar incluídos no conceito de património.

De um conceito restringido aos monumentos edificados e aos bens artísticos foi-se alargando o leque aos objetos e rituais do quotidiano relacionados com as investigações antropológicas. A organização clássica dos museus europeus chegou a ser durante muito tempo em secções de Arte, Arqueologia e Etnografia, ao lado de museus de história natural. Com o surgimento da Nova Museologia e a deslocação do enfoque das coleções museais para a pessoa e a comunidade, houve um substancial alargamento do conteúdo do património.

Consideramos como ponto determinante para a mudança do conceito de património o desenvolvimento da noção de ecomuseu por Georges Henri Rivière (1971/1994) e Hugues de Varine (1978/1994a, 1997) já apresentada neste trabalho.

Sem o alargamento da noção de património não seria possível pensar a sociomuseologia. Esta trabalha com o ser humano e todas as questões com ele relacionadas, considerando como o seu campo de interesse e reflexão os problemas e as expectativas de uma comunidade que podem ser mediadas e expressas pelos bens patrimoniais musealizados.

Mas o facto de nos dias de hoje tudo ser passível de patrimonialização e musealização tem levantado críticas e provocado preocupações em alguns autores.

Jeudy (2008) afirma que não existe mais possibilidade de escolher entre o que é patrimonializável: tudo é para preservar através do ato maquinal de transmissão a que

chama “um puro artifício”. Atribui este ímpeto de patrimonialização a uma oposição ao fenómeno da mundialização, como uma defesa contra o risco de confusão e perda das identidades (Jeudy, 2008, 12-21).

Na sequência da patrimonialização e da atribuição de valor aos bens culturais, estes podem ser musealizados. Incidindo esta tese sobre as imagens das mulheres em exposições em contexto museal, importa debruçarmo-nos sobre o significado e o âmbito do património musealizado.

A realidade preservada num museu através da seleção e coleta de bens patrimoniais é sempre parcial. Ao adquirir uma função de significação, o objeto museal representa parcialmente a realidade e a complexidade das relações entre o sujeito e o real e nunca a totalidade dessas relações e desse real. Como afirma Mário Moutinho (1989) “a maioria das coleções não passa de um conjunto parcelar e parcelador da realidade” (Moutinho, 1989,17).

Mas a conservação das memórias coletivas através do património preservado em museus não tem qualquer relação com a conservação e a transmissão da memória em contexto social que se caracteriza por uma imaterialidade e uma ordem simbólica, cuja essência escapa à possibilidade de representação museológica.

Musealizar uma aldeia inteira, por exemplo, não significa preservar a totalidade do património nem a transmissão da totalidade dos atos culturais e das memórias coletivas. Mais frequentemente significa “geler des territoires”, congelar os territórios, no dizer de Jeudy (1990) num real virtual para consumo turístico.

Os bens patrimoniais musealizados adquirem significado no quadro mais vasto que é a coleção museal e é como conjunto e em relação uns com os outros que são utilizados no contexto do museu para expressar e representar uma multiplicidade de relações entre o indivíduo e a esfera cultural, que não expressavam enquanto objetos integrados no circuito produtivo. Os sentidos e os significados dos objetos são manipulados através da museografia e no momento em que ocorre a sua relação com as/os visitantes que os interpretam.

Observando as coleções museológicas, ponto de partida da nossa análise sobre a representação das mulheres em museus, parece-nos que os bens patrimoniais musealizados não têm a capacidade para expressar a totalidade da realidade do passado nem do presente, mas apenas fragmentos dessa realidade. Os significados atribuídos dependem e mudam com o contexto histórico, social e cultural, dos objetivos políticos e das/responsáveis em tornar explícitas as relações entre as pessoas e a realidade que supostamente os objetos representam, ou seja, dos/as próprios/as museólogos/as.

Ao trabalhar com património a museologia trabalha com Memória e os museus são comumente apelidados de locais de memória. Mas a memória não é de fácil definição por ser constituída por diversas camadas temporais e sociais, formada por diversos processos e associada tanto a pessoas individuais como a grupos.

Fala-se de memória individual, mas também de memória coletiva ou social e dentro desta distingue-se a memória histórica das memórias dos grupos, sejam eles grupos de classe, profissionais, ou de género.

Existe uma memória partilhada, uma memória pública e uma memória nacional e local. Levando um pouco mais longe o alargamento das subcategorias da memória, podemos referir que na atualidade se assiste a um processo de constituição de uma memória global partilhada por aqueles que vivem nos fluxos de informação transmitida instantaneamente pelos meios informáticos e de comunicação.

É de Halbwachs (1925/2002, 1950/1997) a primeira grande teorização sobre a memória coletiva. Para ele a memória das pessoas inscreve-se em identidades grupais e recordamos somente aquilo que faz sentido dentro de um determinado grupo ao qual pertencemos.

A memória só existe inscrita naquilo que o autor designa por “quadros sociais da memória” que incluem a família, a escola, o trabalho, os grupos religiosos, existindo uma multiplicidade de memórias coletivas relacionadas com cada um dos quadros sociais em que nos inscrevemos. Recordamos na condição de nos colocarmos do ponto de vista de um ou mais grupos (quadros sociais) e numa ou mais correntes de pensamento coletivo (Halbwachs, 1950/1997, 65).

A memória coletiva retira a sua força e duração pelo facto de ser suportada por um conjunto de homens (e acrescentamos nós, por um conjunto de mulheres) e cada memória individual mais não é do que um ponto de vista sobre a memória coletiva (Halbwachs, 1950/1997, 94). “La sucession de souvenirs, (...) s’explique toujours par les changements qui se produisent dans nos rapports avec les divers milieux collectifs”⁵⁵, ou seja, a memória é sempre um facto de natureza social e a sua alteração depende da mudança das nossas relações sociais (Halbwachs, 1950/1997, 95).

A ideia fundamental de Halbwachs é que a memória individual depende sempre do entorno social, apenas existe dentro do meio coletivo e na relação com os outros, pressupondo uma certa rigidez dos quadros sociais de memória que nos servem de referência. Para o autor existem assim tantas memórias quantos os quadros sociais de memória a que pertencemos e afirma:

⁵⁵ Tradução livre: “A sucessão de lembranças (...) explica-se sempre pelas mudanças que se produzem no nosso relacionamento com os diversos meios coletivos...”.

“C'est en ce sens qu'il existerait une mémoire collective et des cadres sociaux de la mémoire, et c'est dans la mesure où notre pensée individuelle se replace dans ces cadres et participe à cette mémoire qu'elle serait capable de se souvenir” (Halbwachs, 1925/2002, 6).⁵⁶ (Sublinhado nosso).

Ao contrário de Halbwachs para quem os quadros sociais da memória são fixos, Pierre Nora (1984) considera a memória como sinónimo de vida e fazendo parte dos grupos vivos e, por isso, em constante evolução, vulnerável, manipulável e “ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie” (Nora, 1984, xix)⁵⁷. A memória para Nora está enraizada no concreto, no espaço, no gesto, na imagem e no objeto.

Existe uma diferença fundamental entre memória coletiva e memória histórica aceite por autores como Le Goff (1977), Nora (1984) e Jeudy (1992). A primeira (memória coletiva) pertence às comunidades vivas, faz parte das suas vivências, das sucessivas transmissões através dos gestos e rituais passados de geração em geração. A segunda (memória histórica) pelo contrário só surge quando já não existe memória.

A memória coletiva é aquilo que fica do passado na vivência dos grupos ou aquilo que os grupos fazem do passado. Pode ser a memória de toda uma nação, ou de grupos dentro dessa nação, como os operários, os políticos, uma classe profissional, uma minoria, ou as mulheres. A memória coletiva evolui e altera-se juntamente com os grupos para os quais funciona como um bem, um instrumento de luta e de poder e como um símbolo (Nora, 1978/1990; Fentress e Wickham, 1992).

A memória coletiva como algo que está vivo e persiste no quotidiano, na repetição dos gestos, “dans les métiers où se transmettent les savoirs du silence, dans les savoirs du corps”⁵⁸ não necessita criar espaços de memória, ou seja, não precisa estar representada em museus porque continua a ser vivida pela sociedade e representada pelos corpos.

Aquilo a que chamamos memória preservada nos museus e arquivos é para Le Goff (1977), Nora (1984) e Jeudy (1992) a memória histórica. Os locais de memória nascem do desaparecimento ou da sensação de perda da memória espontânea. A memória preservada e reconstituída em museus é a memória histórica, voluntária, deliberada e indireta (Nora, 1978, xxiv).

Para Nora a memória histórica resulta do trabalho de construção do grupo dos historiadores, assumindo um carácter analítico e crítico. O autor faz a distinção entre as duas memórias da seguinte forma:

⁵⁶ Tradução livre: “É neste sentido que existe uma memória coletiva e quadros sociais da memória, e é na medida em que o nosso pensamento individual se desloca nestes quadros e participa desta memória que ele será capaz de se recordar”.

⁵⁷ Tradução livre: “(...) aberta à dialética da lembrança e da amnésia”.

⁵⁸ Tradução livre: “(...) nas profissões onde se transmitem os saberes do silêncio, nos saberes do corpo”

“A memória histórica filtra, acumula, capitaliza e transmite; a memória colectiva conserva por um momento a recordação de uma experiência intransmissível, apaga e recompõe a seu gosto, em função das necessidades de momento, das leis do imaginário e do retorno dos recalcamientos.” (Nora, 1978, 452).

E conclui: “(...) a memória histórica une, a memória colectiva separa” por estar esta última associada às identidades vivenciadas e diferenciadoras de cada grupo ou sociedade.

Os lugares de memória onde se incluem os museus são acima de tudo restos testemunhos de outras épocas: “Musées, archives, cimetières et collections, fêtes, anniversaires, traités, procès-verbaux, monuments, santuaires, associations, ce sont les buttes témoins d’un autre âge, des illusions d’éternité” (Nora, 1978, xxiv).⁵⁹ É neste sentido que podemos afirmar que é principalmente a memória histórica que está preservada e reconstituída nos museus e não a memória coletiva.

Mas os lugares de memória como os museus, bibliotecas e arquivos só o são se existir uma intenção, uma vontade de memória (Nora, 1978, xxxv). Se faltar esta intenção, os lugares de memória são lugares de história. E por outro ponto de vista, se a história não estiver presente nos locais de memória, faltaria a referência à temporalidade e à mudança e os locais de memória seriam simples memoriais.

Fentress e Wickham (1992) preferindo falar de memória social, distinguem entre a memória como ação e a memória como representação. Uma memória só é social se puder ser transmitida de uma forma articulada através de rituais, histórias de tradição e transmissão oral, narrativas históricas, contos de fadas, ou seja, através da ação e da encenação (Fentress e Wickham, 1992, 65 e sgs).

Dedicando uma atenção especial às memórias de classe e de grupo, estes autores analisam as memórias camponesas, as memórias operárias e as memórias de Estado e a forma como se transmitem. Consideram que cada grupo - de classe, profissional ou político - seleciona o tipo de acontecimentos para celebrar relacionados com a identidade do grupo (Fentress e Wickham, 1992, 122). Os autores concordam com Nora relativamente à manipulação das memórias, situação que temos de ter presente quando refletirmos adiante sobre os museus e as exposições museológicas.

Fentress e Wickham referem também a importância dos espaços geográficos na estruturação das memórias, como os montes, grutas, casas de lavoura, ou a fábrica como espaço de trabalho, que são socializados através de processos de atribuição de significados cujo sentido só é apreendido pelo grupo e integrado na identidade grupal. A memória de um grupo constrói-se por oposição ao mundo exterior, constituindo um recurso do grupo para

⁵⁹ Tradução livre: “Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos-verbais, monumentos, santuários, associações, são os testemunhos duma outra época, de ilusões de eternidade”.

reforçar a identidade e a coesão social em oposição a outros grupos (Fentress e Wickham, 1992, 141).

Um distinto nível de memória está relacionado com as práticas corporais interpretadas enquanto memórias coletivas sedimentadas no corpo e interessam-nos para analisarmos as imagens da mulher em contexto museal (Connerton, 1999/1989).

É a feminista Judith Butler (1998) quem afirma que a performatividade é construtora da identidade de género, em particular da identidade feminina. Também as memórias femininas estão enraizadas nas práticas corporais como forma de transmissão das memórias coletivas das mulheres e esse facto é constatado na intensa relação entre as mulheres e a transmissão do património imaterial. Mas relativamente ao património preservado em museus existe um *deficit* de participação das mulheres na constituição e na criação desse património bem como lacunas nas possibilidades de representação que o património preservado faz das mulheres.

Fentress e Wickham (1992) admitem que pouco foi feito até hoje para se descobrir sobre a “natureza específica da perceção feminina do passado” e para avaliar se esta difere da perceção masculina decorrente da diversidade das experiências de homens e de mulheres, ou se deriva de algo inato ao seu género (Fentress e Wickham, 1992, 168).

A dominação masculina sobre a narração das memórias sujeita-as à ideologia dominante, tanto política como dentro do grupo social mais restrito onde a mulher se movimenta: a aldeia, a fábrica, a família. Por estas razões cremos que experiências semelhantes vividas por homens e mulheres produzem memórias sociais distintas, preservadas por categorias patrimoniais diferentes.

Abordemos neste momento a relação dos museus com a memória. A distinção entre memória coletiva e memória histórica é de extrema importância para o estudo das consequências da adoção da categoria género pela sociomuseologia. Se aceitarmos a distinção proposta pelos autores referenciados entre memória coletiva e memória histórica, reconhecemos que a memória histórica das mulheres continua em grande parte por fazer e que só a continuidade das investigações sobre história das mulheres e história de género permitirá dar visibilidade histórica à parte feminina da humanidade.

Mas a memória coletiva, aquela que fica do passado na vivência dos grupos (de mulheres), ou seja a memória viva que permanece no tempo presente, tem um espaço na sociomuseologia. Ao assistirmos nesta à deslocação do enfoque nas coleções patrimoniais (materiais) para o ser humano, as memórias coletivas femininas surgem como um território novo e a necessitar estudo.

Ao concordarmos com Mário Moutinho (1989) quando afirma que os acervos dos museus são constituídos pelos problemas das pessoas na atualidade e ao deslocarmos o

trabalho dos museus e da museologia do passado para o presente, as atuais expectativas das mulheres, os problemas sociais com que se defrontam no presente e as memórias coletivas femininas surgem como um campo de trabalho válido para a sociomuseologia e os museus.

Se a memória individual depende da existência de quadros sociais como propôs Halbwachs e sabendo que o papel das mulheres na sociedade tem sido diferente do papel social dos homens - elas confinadas ao espaço privado e doméstico e eles movimentando-se no espaço público - infere-se que as memórias de umas e de outros são necessariamente diferentes e que a representação dessas memórias em espaço museal se faz com recurso a diferentes bens patrimoniais que a representação das memórias masculinas.

As memórias coletivas estão hoje estilhaçadas e não existe uma memória coletiva comum a toda uma comunidade. Cada um/a de nós tem várias memórias coletivas. Pierre Nora (1978/1990) considera que na atualidade (referindo-se ao terceiro quartel do século XX) o poder dos meios de comunicação de massa e dos meios de informação e as ruturas e convulsões do século XX tiveram um efeito poderoso sobre a criação das memórias coletivas:

“Toda a evolução do mundo contemporâneo - a sua explosão a nível mundial, a sua precipitação e democratização - tende a fabricar um maior número de memórias colectivas, a multiplicar os grupos sociais que se autonomizam pela preservação ou pela recuperação do seu próprio passado, a compensar o desenraizamento histórico da sociedade e a angústia do futuro com a valorização de um passado que não era, até então, vivido como tal. Doravante, a história será escrita sob a pressão das memórias colectivas.” (Nora, 1978/1990, 453).

Ao analisar os mecanismos da memória num período mais recente Huysen (2002) afirma que o ajustamento às necessidades de memória das sociedades contemporâneas produziu uma “cultura da memória” patente desde a década de 1970 “na obsessão cultural de monumentais proporções” visível no ímpeto que conduziu ao restauro de centros urbanos, paisagens e povoações inteiras, ao *boom* de novos museus e da moda retro, a uma “automusealização” obsessiva. Diz o autor de forma categórica: “No cabe duda: el mundo se está musealizando y todos nosotros desempeñamos algún papel en este proceso. La meta parece ser el recuerdo total” (2002, 18-19).⁶⁰

Na dinâmica atual parece não haver espaço para os quadros sociais de memória estáveis propostos por Halbwachs (1925/2002, 1950/1997). A rapidez com que na atualidade os objetos e as tecnologias se tornam obsoletos, a vertiginosa mudança de gostos, atitudes e formas de estar, reduziram drasticamente o “ciclo vital de los objectos de

⁶⁰ Tradução livre: “Não há dúvida: o mundo está a musealizar-se e todos nós desempenhamos algum papel nesse processo. A meta parece ser a lembrança [memória] total”.

consumo” criando a obsessão com a preservação e o aparecimento de mais e mais museus (Huysen, 2002, 32).

Para Huysen o surgimento intenso das práticas comemorativas por todo o mundo exprime em termos culturais “a creciente necesidad de un anclaje espacial y temporal en un mundo caracterizado por flujos de información cada vez más caudalosos en redes cada vez má densas de tiempo y espacio comprimidos” (Huysen, 2002, 37).⁶¹

Como se pode articular a sociomuseologia com a memória na atualidade, com a memória fragmentada e a crise da(s) memória(s) coletiva(s)? É ainda Huysen que nos dá uma pista possível:

“Reducir la velocidad en lugar de acelerar, expandir la naturaleza del debate público, tratar de curar las heridas infligidas por el pasado, nutrir y expandir el espacio habitable en lugar de destruirlo em aras de alguna promesa futura, asegurar el tiempo de calidad - éstas parecen ser las necesidades culturales no satisfechas en el mundo globalizado y son las memorias locales las que están íntimamente ligadas com su articulación.” (Huysen, 2002, 38).⁶²

Assistimos hoje a uma progressiva e intensa exteriorização da memória relativamente à pessoa. A memória externa está na internet, nos jornais, nos *media*, nos computadores, nos discos externos, mas continua a existir um dever de memória que, Le Goff (1977) adverte, não deve conduzir a sacralizações.

Continuando no âmbito das advertências estamos de acordo com Mário Chagas (2002) quando lembra que “dirigir-se ao passado, sem nenhuma perspetiva de mudança, implica a comemoração da ordem estabelecida”. Impõe-se uma memória que seja crítica que possibilite as transformações individuais e coletivas, que não constitua uma amarra a uma repetição incessante, à manutenção interminável da ordem estabelecida, à verdade científica imposta, aos valores culturais dados, à repetição do conhecimento (Chagas, 2002, 38).

Apesar da multiplicação e diversificação dos suportes da memória externa esta continua sempre dependente das pessoas para continuar a existir. Vejamos a este respeito Maria de Lurdes Horta (2005) que define memória como a “faculdade de lembrar e conservar estados de consciência passados”. A memória é sempre pertencente a alguém, a um indivíduo que constitui uma baliza, uma fronteira entre o sujeito e o exterior.

⁶¹ Tradução livre: “(...) a crescente necessidade de uma ancoragem espacial e temporal num mundo caracterizado por fluxos de informação cada vez mais caudalosos em redes cada vez mais densas de tempo e espaço comprimidos.”

⁶² Tradução livre: “Reduzir a velocidade em vez de acelerar, expandir a natureza do debate público, tratar de curar as feridas infligidas pelo passado, nutrir e expandir o espaço habitável em vez de destruí-lo em nome de alguma promessa futura, assegurar o tempo e a qualidade - essas parecem ser as necessidades culturais não satisfeitas no mundo globalizado e são as memórias locais as que estão íntimamente ligadas com a sua articulação.”

Apesar de a autora considerar a necessidade da existência de quadros sociais de memória como Halbwachs, considera a pessoa como a peça-chave para a existência da memória que surge em função das necessidades do sujeito e do valor que este lhes atribui. A memória é um elemento essencial da identidade: sem memória, considera Horta, não há identidade:

“Eis porque, em cada quadro social, cada indivíduo percebe a memória de uma maneira; ele o faz inconscientemente, seleccionando elementos do mundo que o cerca, em função de suas necessidades, de suas preocupações, de suas curiosidades e também em função da própria força destes elementos. Alguns se impondo ou apagando os demais. Assim sendo, tanto a memória quanto a percepção conferem implicitamente, a cada elemento, um valor. Valor, diga-se, gravado segundo sua importância para o indivíduo que percebe e memoriza.” (Horta, 2005, 5).

Alguém a quem seja recusado o direito ao património e que lhe seja retirado o direito à memória, não tem identidade. Tanto o património preservado como as memórias são elementos constituintes da identidade individual e coletiva.

Hugues de Varine (s/d) apresenta uma definição de identidade coletiva constituída pelos seguintes elementos: a dimensão do território, a dimensão da comunidade, a dimensão multimodal do ambiente, as quais interagem entre si.

A identidade de uma comunidade é analisada recorrendo aos elementos seleccionados de um vasto conjunto de categorias que incluem o território, o habitat, os referentes históricos, o sistema cultural (como as crenças, a religião, as visões do mundo, as normas, os hábitos, as atitudes, os valores e as representações sociais), as referências sociais (como o nome, o sexo, a idade, a profissão, o papel social e a atividade).

São estes referentes que produzem o sentimento de pertença territorial e social. A identidade coletiva constitui-se tendo como referente o grupo social, o território e os elementos patrimoniais que remetem para a cultura material, mas também para o mundo simbólico e imaterial.

Os museus surgem neste processo de construção identitária, como um dos espaços onde ocorre a reapropriação coletiva do património cultural através dos referentes seleccionados ou patrimonializados com recurso à memória.

Quando num processo museológico falamos de construção de identidades, referimo-nos à construção de novas identidades e não da recuperação de identidades tradicionais ou do passado. São as novas identidades coletivas que possibilitam a reconstituição ou o reforço da coesão das comunidades atuais. Contudo, as novas identidades baseiam-se quase sempre em elementos referenciadores enraizados no passado. É importante sublinhar como Henry-Pierre Jeudy (1992), que a identidade tratada como um objeto cultural

e passível de musealização, apenas traduz os signos do identitário e nunca é a expressão do vivido, do real:

“Pour que les restes identitaires apparaissent et qu'ils soient susceptibles d'être remis en scène, il faut que le meurtre d'une culture ait eu lieu... la muséalisation des cultures populaires pourra toujours rétablir jusque dans les détails le langage du corps et les échanges, elle ne fera que parfaire un système de représentation symbolique dépourvu à jamais de son origine et de son vécu.” (Jeudy, 1992, 111-112).⁶³

Tendo presentes estas considerações, os processos de musealização podem considerar-se uma forma de constituição da identidade ao permitir perpetuar, pela preservação, determinados indicadores culturais ou referências patrimoniais que entram para a esfera da memória preservada ou histórica. Como projetos de reapropriação e utilização social do património⁶⁴ os processos museológicos são uma manifestação da ritualização dos traços diferenciais do grupo e podem contribuir para que as populações tomem consciência dos elementos definidores do seu grupo.

Vamos aceitar a opinião de Castells (2007) que considera a identidade como a “fonte de significado e experiência de um povo” e que a identidade é o “processo de construção do significado com base num atributo cultural” ou atributos culturais inter-relacionados, que “prevalecem sobre outras formas de significado” (Castells, 2007, 2-3).

A identidade para este autor está relacionada com o processo de significação e de construção e atribuição de significados partilhados por um grupo. Mas temos de considerar que as pessoas têm vários grupos de identidade ou identidades múltiplas e que as memórias se distribuem por várias categorias - individual, coletivas, históricas, nacionais, locais, globais - todas contribuindo para a identidade de uma determinada sociedade ou grupo.

Para Castells (2007) as identidades constroem-se a partir dos dados da “história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva, por fantasias pessoais, pelos aparelhos de poder e revelações de cunho religioso” que são processados e reorganizados pelos indivíduos/grupos através da atribuição de um significado (Castells, 2007, 4).

Neste sentido um museu como um dos espaços possíveis de preservação das memórias de um grupo através do património, desempenha um papel na construção das

⁶³ Tradução livre: “(...) para que os vestígios identitários apareçam e que sejam suscetíveis de ser cenografados, é necessário que tenha ocorrido a morte duma cultura (...) a musealização das culturas populares poderá sempre restabelecer até ao detalhe a linguagem do corpo e as permutas, ela não fará mais do que construir um sistema de representação simbólico desprovido para sempre da sua origem e do vivido”.

⁶⁴ Entendemos por “utilização social do património” a sua utilização como referência de memória, recurso de educação e de conhecimento, recurso de lazer e de desenvolvimento.

identidades. Ressalta daqui a importância crucial do papel dos museus na recolha e constituição dos patrimónios a preservar.

Parece-nos que do ponto de vista da sociomuseologia os museus não deveriam restringir-se a incorporar apenas os bens culturais representativos da memória histórica, mas trabalhar com a memória coletiva ou social, aquela que está presente e viva na sociedade, para cumprirem a função social e de intervenção nas dinâmicas socioculturais e políticas contemporâneas.

Vimos que os museus não preservam a totalidade do património, apesar do alargamento do âmbito de intervenção do conceito de património e de hoje se falar em património natural e cultural, material e imaterial (tangível ou intangível). As minorias sociais e culturais e várias franjas da sociedade, aquelas que historicamente sempre estiveram afastadas do poder, não têm uma representação expressiva nos museus e algumas estão completamente excluídas.

Situação semelhante sucede com as mulheres. Os patrimónios representativos das mulheres não receberam a mesma atenção de preservação que os patrimónios associados ao poder, à arte, à história militar e à política, sendo estes domínios predominantemente masculinos. Os patrimónios, as memórias e as identidades preservadas em museus continuam a ser predominantemente masculinas.⁶⁵

Somos de opinião que os museus são instituições de preservação do património, são um espaço privilegiado onde ocorre a relação do ser humano com os bens culturais e são locais de memória e de poder (Chagas 2002, 55). Mas os museus que trabalham apenas com a memória do poder são excludentes, não só das mulheres que ao longo da história não detiveram o poder (político), como das minorias, das classes desfavorecidas, por outras palavras, dos excluídos do exercício do poder. Tradicionalmente os museus transmitem as memórias das elites dominantes, reforçam essas identidades elitistas e fornecem à sociedade a legitimação para a sua continuidade no poder.

A sociomuseologia ao adotar um enfoque sobre o ser humano e as comunidades e não sobre as coleções, propõe-se trabalhar com o poder da(s) memória(s) que Mário Chagas (2002) classifica como “colocar as instituições de memória ao serviço do desenvolvimento social, bem como na compreensão teórica e no exercício prático da apropriação da memória e do seu uso como ferramenta de intervenção social” (Chagas, 2002, 55). Assim, memórias plurais associam-se na sociomuseologia às diversas camadas

⁶⁵ De acordo com o site do Ministério da Cultura de Espanha os museus existentes no mundo no ano de 2010 dedicados a mulheres são quarenta e oito: 25 museus europeus, 7 museus africanos, 5 museus iberoamericanos, 5 norte americanos, 5 museus asiáticos e 1 australiano. (www.mcu.es/museos/MC/PatrimonioFeminino/Enlaces.html - consultado a 26 de Março de 2011).

identitárias de cada um/a, ao conceito alargado de património e ao entendimento da possibilidade de ocorrência da museologia em lugares distintos do edifício museal.

Voltando de novo a percorrer o pensamento de Castells (2007) sobre a identidade, é possível classificarmos a construção da identidade feminina através dos movimentos feministas como uma “identidade de projeto” que visa a construção de uma nova identidade através de referências culturais e ao fazê-lo procura transformar a estrutura social, no caso dos movimentos feministas, derrubar a estrutura patriarcal.

A maioria dos museus não tem conseguido (ou querido) assimilar e trabalhar com a noção de identidade de projeto e, ao invés, os museus surgem como instituições responsáveis por processos de identidade legitimadora, por estarem quase sempre ao serviço do poder instituído (Castells, 2007, 4).

Também nesta área a sociomuseologia ao trabalhar com as comunidades e ao considerar os problemas das populações como o seu acervo e matéria de investigação e de intervenção, permite aos museus construir “identidades de projeto” em vez de “identidades de legitimação” do poder (Castells, 2007). Se as identidades legitimadoras dão origem a uma sociedade civil, as identidades de projeto dão origem a sujeitos entendidos como atores e atrizes sociais, com novos projetos de vida e novos papéis na sociedade (Castells, 2007, 7).

Os processos museais fundamentados na sociomuseologia permitem a construção de uma identidade de projeto das mulheres, possibilitando o surgimento de identidades femininas que proporcionem a alteração da perceção do seu papel na sociedade e da sua valorização.

II.3.

Consequências para a Sociomuseologia da integração da perspetiva de género

O que distingue o trabalho e o pensamento de umas/uns autoras/es e museólogas/os relativamente a outras/os está no enfoque ou no privilegiar de um vértice do ternário matricial da museologia relativamente a outro. Se a museologia dita convencional está centrada no objeto, a sociomuseologia centra-se na pessoa e na vertente social. E recordamos neste ponto o que diz Mário Moutinho (2008): aquilo que caracteriza a sociomuseologia não é propriamente a natureza dos seus pressupostos e dos seus objetivos, mas a interdisciplinaridade com que apela a áreas do conhecimento e as relaciona com a museologia propriamente dita.

Já assumimos neste trabalho que, no que respeita à museologia, partimos da definição proposta por Waldisa Rússio (1981; 1990): a museologia e a sociomuseologia (sendo esta uma das possíveis vertentes da primeira, caracterizada pela interdisciplinaridade e centrada na pessoa) entendida como a relação entre o sujeito/ indivíduo/comunidade, com os objetos/património/bens culturais, que ocorre num espaço/ cenário/museu/território. Esta é a base conceptual do edifício teórico que pretendemos aprofundar com a integração da categoria analítica género na sociomuseologia.

Pensamos que a componente social e humana compreendida nesta definição de sociomuseologia comporta *a priori* a categoria género. Mas se a sociomuseologia trabalha com questões sociais, com os problemas das minorias, com as reivindicações dos movimentos sociais, com as problemáticas relacionadas com o meio ambiente e a preservação das espécies, não tem prestado muita atenção à questão da igualdade de género, nem refletido de forma aprofundada sobre a apropriação do conceito analítico género.

Apresentámos no Capítulo I.1 a evolução da categoria género no âmbito das várias ciências humanas e sociais e as consequências da adoção de uma perspetiva integrada de género para a investigação, a metodologia, o campo de estudo e o *corpus* teórico dessas ciências. É nosso objetivo analisar em seguida estas consequências para a sociomuseologia.

Retomamos aqui as hipóteses colocadas na introdução deste tese, nas páginas 27 a 29 que servem de motor à nossa investigação. Interessa-nos verificar se as exposições museológicas em contexto museal podem ser uma ferramenta para alcançar a igualdade de género, mais especificamente a igualdade entre homens e mulheres. Para tal teremos de averiguar se as imagens das mulheres transmitidas pelos bens patrimoniais expostos em museus poderão ser utilizadas para eliminar estereótipos femininos desfavoráveis. Poderemos então confirmar se os museus têm poder para alterar as representações da mulher socialmente construídas.

Para verificarmos estas hipóteses exige-se uma relação teórica e conceptual entre a sociomuseologia e a categoria analítica género. Não encontramos essa relação estabelecida na literatura consultada, pelo que o recurso à interdisciplinaridade, como pressupõe a sociomuseologia, serve de base ao desenvolvimento e aprofundamento da nossa proposta.

Ao falarmos de género em sociomuseologia deparamo-nos com questões do foro da desigualdade social, da inclusão e da exclusão, do acesso ao usufruto dos bens patrimoniais, da construção das identidades de homens e mulheres e da preservação e valorização igualitária das memórias de ambos. Trata-se de questões sociais de largo espectro que encontram espaço de abordagem na sociomuseologia por se dedicar esta à sociedade contemporânea e tomar o ser humano e os seus problemas como o principal objeto de estudo, reflexão e de trabalho.

É Casares (2008) quem afirma que a apropriação da categoria género pelas ciências sociais e humanas constitui uma ferramenta essencial para compreender aspetos fundamentais relativos à construção cultural da identidade pessoal assim como para entender como se geram e reproduzem as hierarquias, as relações de dominação e as desigualdades sociais. É a mesma autora quem afirma que adotar a categoria género causa uma certa “vertigem intelectual” perante as imensas repercussões que traz para a ciência onde nos posicionamos (Casares, 2008, 17).

Assumimos o risco dessa vertigem e passamos a analisar o impacto da integração da categoria género na sociomuseologia.

A sociomuseologia ao adotar uma metodologia interdisciplinar recebe como consequência as influências dos estudos sobre o género realizados pelas ciências às quais recorre (história, antropologia, história da arte, arqueologia, sociologia, psicologia, comunicação, etc.). Como vimos, estas ciências só recentemente começaram a trabalhar com uma perspetiva integrada de género e a utilizar esta categoria de análise, concordando unanimemente que ao fazê-lo se viram perante uma revolução no seu campo do conhecimento.

É necessário a sociomuseologia se autonomize e adote ela própria o género como categoria analítica, relacionando-a com o património, a memória, a identidade, o território, cruzando-a com as outras categorias geradoras de desigualdades (raça/etnia, classe, idade) e os sistemas de poder, sistemas simbólicos e outros.

A teórica do género Joan Scott (1986) ao defini-lo como a primeira forma de significar relações de poder, lançou um olhar político sobre as relações de género, que visa analisar as vias pelas quais a política constrói o género e o género constrói a política.

Desde o início da utilização da categoria género que a mesma tem subjacente uma ligação muito próxima à política. Também para as feministas a opção pela categoria género tem antes de mais um objetivo político: denunciar a hegemonia masculina, a dominação das mulheres pelos homens e alcançar a igualdade de género.

A sociomuseologia ao trabalhar com a memória e o poder e especialmente com o “poder da memória” (Chagas, 2002) para criar uma consciencialização das populações, tem de ter presente que são predominantemente as memórias masculinas que estão historicamente associadas ao poder. Perpetuar esta situação é manter a outra metade da população mundial - a feminina - numa situação de secundarização social, política, económica e cultural.

Neste nosso propósito de avaliar o impacto da adoção da categoria analítica género na sociomuseologia, optamos por uma metodologia que nos conduz a analisar sucessivamente o impacto da categoria de análise género sobre cada um dos pólos do ‘ternário matricial’ definidor e delimitador do campo de estudo da disciplina sociomuseológica que apresentamos no capítulo II.1.4.

Trata-se essencialmente de um questionamento prévio, de um levantar de dúvidas e inquietações, de um exercício de raciocínio pessoal, mais do que avançar com respostas, que apenas surgirão com o tempo e com o desenvolvimento pleno de uma sociomuseologia genderizada.

Começamos por aplicar a análise de género ao vértice social delimitador do campo de estudo da sociomuseologia: o sujeito/indivíduo⁶⁶ mas também a comunidade.

Uma das consequências imediatas é a inclusão e, do ponto de vista da nossa investigação, a inclusão da mulher. A sociomuseologia inclui o estudo da relação de homens e mulheres (e das outras categorias socioculturais de ser pessoa) com o património. Não podemos continuar a utilizar uma definição de pessoa que seja generalista, como o “sujeito”, o “indivíduo”, o “Homem” e devemos procurar evitar cair na armadilha do falso neutro.

⁶⁶ Mantemos a terminologia “sujeito/indivíduo” por ter sido essa a expressão utilizada com mais frequência pelos/as vários/as museólogos/as aquando da definição do ternário matricial da museologia. Mas como afirmámos no início desta tese, sempre que for possível evitaremos o recurso a palavras masculinas genéricas por serem tendencialmente excludentes das mulheres.

Podem argumentar que “Homem, Indivíduo, Sujeito” inclui homens e mulheres não havendo por esse facto necessidade de especificar. Mas, como aponta Barreno (1985), “Homem” quer dizer em simultâneo ser humano e ser humano do sexo masculino e “Mulher” apenas quer dizer ser humano do sexo feminino. E continua:

“(…) a própria assimetria - uma palavra com dois significados, outra só com um - mostra que não se trata de um conceito igualitário (...). Tudo concorda para que se torne claro que uma das primeiras categorias de poder, é o direito à nomeação.” (Barreno, 1985, 84).

Ao genderizarmos⁶⁷ a dimensão social da sociomuseologia asseguramos o direito à nomeação e nenhuma construção sociocultural do ser humano fica excluída da análise. Não com o sentido de considerarmos as mulheres como um objeto de estudo da sociomuseologia, mas numa perspetiva de género integradora, valorizando igualmente as diferenças, as contribuições, as realidades e os simbolismos de homens e mulheres em cada sociedade, tempo e espaço determinados.

Ficamos dessa forma perante uma transformação e aprofundamento do conhecimento e não um mero alargamento do objeto de estudo da sociomuseologia. Introduzir uma perspetiva genderizada no vértice social da definição de sociomuseologia conduz a uma multiplicação das abordagens ao estudo da relação entre esse elemento matricial com os dois restantes: os objetos/património/bens culturais e o espaço/museu/território.

A sociomuseologia deve tomar em consideração que a relação de homens e mulheres com o património e com o espaço/museu não são iguais e que essas relações diferem ainda mais quando as cruzamos com outras categorias analíticas promotoras da desigualdade. Uma mulher portuguesa de classe média, de raça branca, com formação académica superior relaciona-se com o património de forma distinta de uma outra mulher também portuguesa e branca, mas analfabeta e de classe social desfavorecida. As relações alteram-se ainda mais profundamente quando introduzimos a categoria “idade” na equação ou a relação com o território.

Essa distinção na relação com os bens patrimoniais advém em grande parte dos papéis sociais atribuídos a mulheres e homens estando estes associados aos meios produtivos e ao controlo da produção.

Também a tradicional vivência do espaço público destinado aos homens e do espaço privado às mulheres resulta num relacionamento distinto com os objetos e bens patrimoniais. É nesse sentido que concordamos com as palavras de Per Uno Agren (2001):

⁶⁷ Utilizamos os anglicismos engenderizar e engenderizado de *engendering* e *engendered* - para designar o ato de incorporação da perspetiva de género.

“(...) cada indivíduo alberga o seu próprio museu; cada pessoa é formada, preenchida e constantemente influenciada por contra-correntes de impulsos ao longo da sua vida e, conseqüentemente, é representativo de um lugar, de uma idade, de uma geração.” (Agren, 2002, 22).

Genderizar o vértice social da sociomuseologia implica um cuidado especial com a linguagem utilizada ao referir-nos às pessoas participantes nas ações museológicas ou por elas representados. Sabemos que quando utilizamos uma linguagem “neutra” num processo de comunicação, estamos efetivamente a referir-nos ao modelo masculino dominante. Investigadores como Foucault (2001) ao estudar o papel do discurso na construção da realidade, sugere que parte das diferenciações existentes no nosso entendimento do papel de homens e mulheres resulta da linguagem utilizada para descrever essa realidade.

Se é certo que ao longo da existência da humanidade a participação de homens e mulheres na construção da sociedade é paritária, ou seja, ambos contribuem de igual forma nessa construção, aquilo que é desigual é a forma de descrever e registar essa participação, que favorece e valoriza predominantemente a participação e a contribuição masculinas.

As categorias “mulher” ou “homem” alteram-se no tempo e no espaço. Mas em cada tempo e em cada espaço determinados, coexistem entre si e numa relação de interseccionalidade com as outras categorias socioculturais, refletindo uma multiplicidade de entendimentos daquilo que é ser homem e ser mulher. Esta multiplicidade deve ter um lugar na análise sociomuseológica considerando que esta assume o ser social, a pessoa como a sua principal preocupação.

Tomando agora os objectos/património/bens culturais como um segundo vértice do ternário matricial definidor da sociomuseologia, o género como categoria de análise e realidade cultural conduz a um significativo alargamento das categorias patrimoniais representadas em museus e a uma necessidade de reinterpretação dos patrimónios já constituídos e musealizados.

Há áreas patrimoniais, mais especificamente aquelas relacionadas com o poder (político, militar, administrativo, económico) que privilegiam o ponto de vista masculino. A dimensão de género conduz a um repensar do processo de constituição das coleções patrimoniais e a incluir o ponto de vista feminino na análise das mesmas.

Se a sociomuseologia estuda a relação do ser humano com o património num determinado espaço, esse estudo tem sido caracterizado por um tom de neutralidade, ou seja, não se estuda a relação com o património tomando em consideração as especificidades dos seres humanos (homens, mulheres e outras categorias

socioculturalmente construídas), nem os diferentes impactos que os patrimónios têm em cada um.

Quando, por exemplo, se aborda a relação feminina com os patrimónios remete-se o estudo para recortes marginais das áreas patrimoniais relacionadas com a domesticidade, as relações de parentesco e a maternidade, em museus de traje ou exposições etnográficas com reconstituições dos espaços domésticos.

A história dos museus no tocante à seleção patrimonial tem uma forte componente de exclusão: dos pobres, de determinadas raças/etnias, religiões e das mulheres. É necessário decidir que bens patrimoniais vamos recolher no presente para salvaguardar as memórias e as identidades excluídas, incluindo as femininas.

Tão importante quanto esta recolha será questionar os acervos já constituídos sob uma perspetiva de género e sob um olhar feminino.

Debrucemo-nos em seguida sobre o terceiro vértice do ternário matricial da sociomuseologia, o espaço onde ocorre a relação com o património, que pode ser o museu, ou o território.

Como demonstrou Joan Scott (1985) o género é uma forma primária de significar relações de poder e cremos que a dimensão espacial se relaciona diretamente com as relações de poder e o exercício do poder.

Se considerarmos que o vértice definidor do ternário matricial relativo ao espaço é um museu, sabemos que estas instituições são desde a sua “invenção” símbolos do poder político, o que na sociedade ocidental significa o poder masculino (androcêntrico), são marcos territoriais e espaciais desse poder e espaços de memória do poder.

Ao introduzirmos a categoria género no campo de análise da sociomuseologia, podemos questionar qual a imagem que tanto as mulheres como os homens fazem ou constroem desse espaço/museu, quais as vivências de homens e mulheres no espaço/museu e qual a relação deste com o entorno e com as outras instituições de poder.

Outra questão pertinente é analisar o museu como o local de trabalho onde os homens exerciam o seu papel de investigadores e estudiosos e as mulheres passaram a exercer o seu papel de educadoras e cuidadoras. E sendo aparentemente as mulheres a maioria da força de trabalho nos museus atuais, a perspetiva de género conduz-nos a questionar como interrogam e se relacionam as mulheres com as coleções que representam o universo masculino ou foram constituídas por homens.

Mas se entendermos que o vértice definidor do ternário matricial relativo ao espaço é o território, a introdução da categoria género leva-nos a analisar a forma como vivenciam as mulheres e os homens esse território; quem detém a propriedade e a utilização dos recursos territoriais; qual o impacto sobre o território das atividades atribuídas e desenvolvidas pelos

homens e o impacto daquelas desenvolvidas pelas mulheres; como se distribuem os homens e as mulheres por esse território.

Se pensarmos por um momento sobre a maioria dos bens culturais imóveis classificados como monumentos nacionais, veremos que se trata de edifícios associados ao exercício do poder masculino, tais como castelos, igrejas, palácios, que marcam de forma impositiva os territórios envolventes, constituindo-se em referentes da identidade e da memória coletiva (masculina).

Mas o território e o espaço podem ser considerados numa forma distinta da dimensão física, geográfica e natural. O território é também um espaço constituído, um suporte de memórias, de sensações e de experiências, um resultado das vivências e identidades. Nesse sentido o território tem inscrito valores simbólicos, afetos, patrimónios, vivências, tradições, ou seja, a vida.

O território assim compreendido é distinto e assume significados diversos conforme se relaciona e confronta com a mulher ou com o homem, decorrente da vivência social e das formas de apreensão do espaço pelas pessoas.

Estabelecemos até ao momento algumas consequências do impacto da adoção do conceito de género em cada um dos vértices do “ternário matricial” da sociomuseologia. O facto destes três elementos balizadores do campo de estudo não funcionarem isoladamente, mas num sistema de inter-relações, conduz a uma complexificação da análise destes impactos e permite-nos antever a gigantesca e ambiciosa dimensão desta tarefa.

O trabalho museológico por ser condicionado pelas informações parciais da história, da antropologia e da arqueologia, que até há pouco tempo continuavam centradas numa visão androcêntrica e na desvalorização e esquecimento da contribuição das mulheres, pode ser promotor da desigualdade e um obstáculo à cidadania.⁶⁸

Torna-se um imperativo ao trabalharmos com a sociomuseologia, transformar os museus em espaços de expressão e de representação de homens, de mulheres e das outras formas socioculturais de ser pessoa, constituindo a adoção do conceito analítico género pela sociomuseologia um dos caminhos para recuperar a presença e o papel das mulheres na sociedade (antiga e contemporânea).

Aceitando a definição de género de Joan Scott (1985) como uma “forma primária de relações significantes de poder entre os sexos”, a sociomuseologia ao adotar uma perspetiva integrada de género, passa a dedicar a sua atenção não só aos patrimónios

⁶⁸ Definimos cidadania numa forma genérica como a consciência de pertença e de responsabilidade coletiva e a consciência dos direitos e deveres cívicos.

masculinos e femininos separadamente, mas entendidos numa relação de dominância entre os sexos e integrados no sistema de poder.

Os objetos patrimoniais preservados nas coleções dos museus são maioritariamente associados ao poder nas suas mais variadas formas e estratos: poder político, poder religioso, poder militar, poder económico. As coleções dedicadas às mulheres ou ao mundo feminino estão quase sempre associadas ao mundo privado, portanto doméstico, secundarizado relativamente ao mundo masculino. Uma sociomuseologia com uma perspetiva integrada de género deve esclarecer porque motivo isto acontece, não podendo remeter-se meramente a uma recolha, interpretação e apresentação do objeto feminino desligado dessas dinâmicas de poder, simbólicas, produtivas e culturais.

Terminada a análise das consequências da genderização dos três vértices definidores da sociomuseologia construímos a seguinte tabela onde introduzimos os impactos teóricos e conceptuais deste processo.

Tabela n.º 9
Consequências da genderização
dos elementos definidores da sociomuseologia

Elemento genderizado	Consequência metodológica	Consequência teórica/conceptual
Sujeito/Comunidade	Inclusão (das mulheres); Fuga ao neutro (masculino); Alteração do discurso/linguagem; Interseccionalidade com outras categorias; A interdisciplinaridade inclui os estudos das mulheres (women studies), os estudos de género e os estudos sobre os homens.	Transformação e ampliação do conhecimento; Alteração do conhecimento; Multiplicação das abordagens; A museologia como o estudo da relação das mulheres com os bens culturais; As expectativas e os problemas das mulheres da comunidade entendidos como preocupação do museu e da sociomuseologia.
Objetos/bens culturais/ Património	Reinterpretação das coleções patrimoniais constituídas; Necessidade de complementar as coleções constituídas maioritariamente de dominância masculina; Inclusão de recortes patrimoniais considerados marginais.	Alargamento das categorias patrimoniais; Seleção patrimonial inclusiva; Recolha participativa e desagregada por sexos.

Elemento genderizado	Consequência metodológica	Consequência teórica/conceptual
Espaço/cenário/museu/ território	Relação das mulheres com o espaço/território/museu; Tomar em consideração os espaços femininos (privados); Valorizar de igual forma os espaços públicos (masculinos) e os femininos e os espaços de trabalho afetos às mulheres.	Distintas características das funções museológicas consoante ocorrem no museu, num espaço ou num território; Alteração do conceito de monumento (quase sempre associado aos homens e ao exercício do poder); Território como espaço constituído, suporte de memórias, sensações e experiências e resultado de vivências e identidades.

Elaboração própria, 2010

Pretendendo conduzir esta problematização um pouco mais longe, procuramos relacionar a genderização dos três elementos definidores do ternário matricial com as funções museológicas atribuídas aos museus: a preservação (que inclui as ações de recolha, inventário, conservação e gestão de coleções), a pesquisa (que inclui a investigação e a documentação) e a comunicação (que engloba a exposição, interpretação, publicação e ações educativas).

Tratando-se dum exercício experimental optamos por sintetizar as relações que conseguimos estabelecer na seguinte tabela:

Tabela n.º 10
Consequências para as funções museológicas
da genderização dos elementos definidores da sociomuseologia

Elemento genderizado	Função museológica	Principal Consequência	Questões
Sujeito/ Comunidade	Preservação	Preservação, conservação e valorização de acervos femininos; Recolha igualitária de acervos femininos e masculinos; Afastamento dos estereótipos nas coleções preservadas; Valorização da produção cultural feminina; Valorização igualitária na recolha de acervos femininos e masculinos a preservar.	Existe uma cultura feminina preservada nos museus? Devemos constituir acervos femininos ou complementar os já existentes? Devemos constituir museus dedicados exclusivamente à cultura e ao universo femininos?
Sujeito/ Comunidade	Pesquisa	Analisar os acervos à luz das relações de poder existentes entre homens e mulheres; A mulher como produtora de bens a musealizar.	Qual o papel da mulher na constituição dos patrimónios? Como documentar a presença da mulher na sociedade e na relação com os patrimónios, como produtora de memórias?

Elemento genderizado	Função museológica	Principal Consequência	Questões
Sujeito/ Comunidade	Comunicação	Discurso genderizado e inclusivo; Acessibilidades dos conteúdos considerando o seu impacto sobre os homens e as mulheres; Exposições customizadas e personalizadas; Eliminação dos estereótipos de género na comunicação.	As exposições concebidas por mulheres transmitem uma imagem diferente das mulheres das exposições realizadas por homens? Os atuais processos de comunicação em museus são inclusivos das mulheres?
Objetos/Bens culturais/ Património	Preservação	Alargamento das categorias patrimoniais a preservar; Novas técnicas de registo, de recolha e inventário inclusivas e participativas; Recolha ativa do património incluindo as mulheres no processo; Recolha das memórias femininas	Qual o papel das mulheres na preservação do património? Que patrimónios elegem as mulheres para ser preservado? As coleções constituídas por mulheres são distintas das constituídas por homens? Os bens culturais preservados são suficientes para constituir uma memória feminina?
Objetos/Bens culturais/ Património	Pesquisa	Reforço da linha de investigação sobre a participação das mulheres na construção da sociedade; Abrir as coleções à pesquisa por investigadoras mulheres; Reforço entre a museologia e os estudos de género.	Qual a contribuição da mulher na constituição de determinado conjunto de bens patrimoniais? Existem estudos de investigação realizados por mulheres sobre bens culturais e património? Esses estudos são valorizados? Ao estudarmos um bem cultural analisamo-lo sob todos os ângulos possíveis por forma a entender as relações que esse bem cultural estabelece com os seres humanos por género, classe, etnia, idade?
Objetos/Bens culturais/ Património	Comunicação	Adequação dos conteúdos das exposições e dos discursos museológicos ao entendimento de homens e mulheres; A linguagem expositiva além de ser adequada a todas as franjas da sociedade, dos ilustrados aos iletrados, das classes altas às desfavorecidas, tem de contemplar as distinções entre homens e mulheres.	É possível customizar ou personalizar uma exposição para um público feminino? Existe uma linguagem expográfica própria para os públicos femininos? Uma exposição para um público feminino consegue ter impacto sobre públicos não femininos?

Elemento genderizado	Função museológica	Principal Consequência	Questões
Espaço/ cenário/ museu/ território	Preservação	Multiplicidade de espacialidades onde a relação entre o sujeito e os bens culturais pode ocorrer; A problematização da relação específica da mulher e do homem com estes espaços.	Qual a relação das mulheres com o espaço/museu/território? Estamos a efetuar uma preservação igualitária da relação de homens e mulheres com os espaços incluindo os significados, a posse, o uso, as memórias, os afetos? É possível preservar os patrimónios esquecidos?
Espaço/ cenário/ museu/ território	Pesquisa	Alargamento do campo de análise dos espaços com recolha de informações desagregada por sexo.	Como pesquisar o espaço, o território e o museu na relação com a mulher? Qual é a relação de poder entre homens e mulheres expressa no território, na sua gestão, organização, posse e atribuição? Existe um espaço e um território femininos?
Espaço/ cenário/ museu/ território	Comunicação	Perda do tom de neutralidade habitualmente utilizado no discurso.	Como fazer uma comunicação inclusiva em espaço museal ou nas exposições museológicas?

Elaboração própria, 2010

Ao genderizarmos o vértice sujeito/indivíduo/comunidade a principal consequência sobre as funções museológicas é a inclusão dos patrimónios femininos e o seu estudo, a reinterpretação dos existentes sob uma ótica feminina e das relações de género (e de poder) e a alteração dos discursos expográficos através do recurso a uma linguagem inclusiva.

Os objetos/património/bens culturais quando genderizados alargam de imediato as categorias patrimoniais passando a incorporar os patrimónios femininos, ao mesmo tempo que possibilitam compreender qual a relação das mulheres com esses bens culturais. Essas relações serão utilizadas no processo de comunicação permitindo questionar se existe uma linguagem expográfica própria para públicos/visitantes femininas.

Genderizar este vértice definidor da sociomuseologia possibilita questionar a relação social entre homens e mulheres ao analisarmos os bens valorizados e selecionados para preservação e os bens votados ao esquecimento.

O espaço/cenário/museu/território quando analisado sob uma perspetiva das relações de género passa a constituir locais de inscrição das relações de poder, das memórias, das vivências, que conduzem a uma multiplicação dos planos da análise espacial, considerando que um mesmo espaço tem significados distintos para homens e

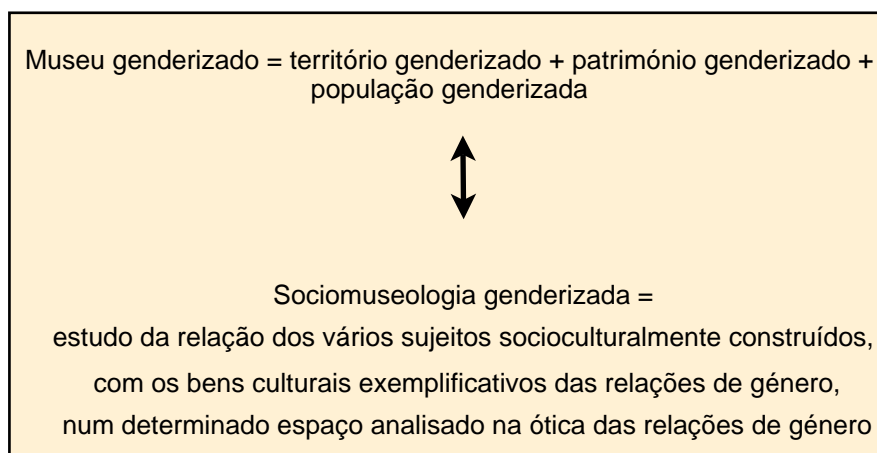
para mulheres. Lembremos que o espaço público e privado é vivenciado de forma distinta por mulheres e homens e o museu é essencialmente um espaço público e tradicionalmente associado ao poder.

Apresentadas algumas questões que no nosso ponto de vista decorrem da genderização dos elementos definidores da sociomuseologia e as que decorrem do impacto destes elementos sobre as funções museológicas (preservação, pesquisa e comunicação), voltamos à questão central deste tópico: quais as consequências para a sociomuseologia da adoção da categoria analítica género? A definição de sociomuseologia altera-se ao introduzirmos a categoria género na análise? Mais concretamente, o que ganha a sociomuseologia ao adotar a categoria analítica de género e uma perspetiva genderizada?

A sociomuseologia como recurso para o desenvolvimento sustentável da humanidade assenta na igualdade de oportunidades de todos os seres humanos e na inclusão social e económica. Esta afirmação está associada à museologia desde a *Declaração de Santiago do Chile* de 1972. Passadas quase quatro décadas sobre estas afirmações que provocaram um impulso ao desenvolvimento da museologia como ciência é agora tempo de assumir a categoria género no âmbito do quadro conceptual da museologia /sociomuseologia visando um desenvolvimento social igualitário e inclusivo.

Creemos que tanto o conceito de museu como a definição de sociomuseologia ao integrarem a categoria analítica género veem as suas definições alteradas, que tentamos representar graficamente da seguinte forma:

Figura 2
Representação gráfica
do ternário matricial da sociomuseologia genderizado



Elaboração própria, 2010

Ao trabalharmos com a sociomuseologia consideramos conceptualmente que o museu é um dos espaços privilegiados onde ocorre a relação entre a pessoa e a comunidade com os bens culturais/património. Introduzir a categoria género na sua definição coloca-nos perante uma distinta conceção da instituição museal. É Hilde Hein (2010, 58 e sgs) quem nos guia nesta mudança conceptual ao fazer uma reflexão sobre museus inspirados pela teorias feministas.

Partindo da proposta apresentada pela autora sugerimos que um museu preocupado com as relações de género abandona a linguagem neutra habitualmente utilizada para representar o/a visitante ideal. As/os visitantes deixam de ser consideradas/os como “público em geral”, indistinto, massificado, um “observador desapaixonado” e passam a sujeitos genderizados, socioculturalmente construídos.

Ao museu deixa de estar atribuído o papel de intérprete dos bens culturais expostos e a instituição museal passa a existir para “difundir o conhecimento” partilhando com as/os visitantes a responsabilidade da interpretação dos bens culturais (Hein, 2010). Mas o conhecimento que difunde é múltiplo e aceita os vários pontos de vista possíveis perdendo a função homologatória.

Uma definição de museu genderizado conduz ao abandono da valorização da “obra-prima”, da atração pela “catástrofe”, pelo “momento histórico”, o “avanço científico” e das expressões que reforcem uma “hierarquia” no seio do património (Hein, 2010, 59). Estes termos carregados de significado político contribuem para excluir dos museus as ações banais do quotidiano, os grupos minoritários, a “subtileza das mudanças e das suas múltiplas diversões”. Para a autora a atenção deve ser dada aos processos e não aos momentos de clímax.

Em consequência desta mudança o património deixa de estar organizado e classificado de acordo com a cronologia, a geografia, a origem nacional, a escola, a área científica ou o material constituinte, que passam a constituir critérios secundários na recolha e preservação patrimoniais. Ao público é agora dada a liberdade para se conduzir pela própria experiência e não pelas informações constantes na legenda da peça (Hein, 2010, 60).

Os mesmos objetos reconfigurados em distintos sistemas de ordenação ganham a capacidade para alargar a coleção do museu ao possibilitarem novas leituras, novos questionamentos e novas interpretações. Os museus ao integrarem a categoria género possibilitam o contacto com a “descontinuidade, a fragmentação e a ambiguidade” inerentes ao universo patrimonial feminino colocando a/o visitante perante novas possibilidades da “verdade” (Hein, 2010, 61).

Por fim, um conceito de museu genderizado permite segundo a opinião de Hein “dissolver fronteiras” (Hein, 2010, 61) ao assumir que todas as posições e afirmações efetuadas em espaço museal têm um posicionamento de partida e devem refletir as limitações e as complexidades desse mesmo posicionamento, seja ele político, social, cultural, técnico, ou outro. Ou seja, não há mais museus neutros.

Olhando agora para a segunda parte do esquema gráfico parece-nos que aplicar a categoria analítica género à definição de sociomuseologia altera o conteúdo dos elementos do ternário matricial complexificando-os ao multiplicá-los por várias camadas, alargando o campo de análise e as metodologias.

Esta genderização implica um novo olhar sobre as funções museológicas e a relação entre elas, significa um questionamento permanente considerando que o género e as relações de género, como realidade histórica e sociocultural, mudam no tempo e no espaço.

Tais consequências conduzem a uma alteração da definição de sociomuseologia. Esta passa a ser definida como a relação das várias pessoas (sujeitos dotados/as de vontade e capacidade de agir e entendidas como resultado de uma construção sociocultural, ou seja, de género, de raça/etnia, idade, orientação sexual, historicamente determinadas e que mudam no espaço e no tempo) com os bens patrimoniais.

O património constituído começa a ser analisado e questionado através de várias escalas de valor e não apenas por aquele valor associado ao exercício do poder e às classes dominantes. O património já musealizado e preservado nos acervos dos museus é passível de ser problematizado à luz das relações de género (e de poder) que explicam o motivo que conduziu à sua seleção e recolha.

Continuando com a análise da alteração da definição de sociomuseologia chegamos ao espaço onde ocorre a relação da pessoa com o património/bens culturais. Se já admitíamos que essa relação podia ocorrer fora do espaço museal, ao genderizarmos a sociomuseologia, o espaço/cenário/território/museu surge como resultado das relações de género.

Estes espaços deixam de ser neutros e começam a ser entendidos dentro dos sistema de relações políticas, económicas, religiosas, culturais e de género que explicam o acesso ou a restrição das mulheres a esse espaço e a forma como se relacionam com ele.

Tentamos estabelecer neste capítulo algumas relações e consequências para a sociomuseologia da integração da categoria analítica género. Desdobramos a análise olhando para as consequências sobre os elementos daquilo que se designa como ternário matricial da museologia/sociomuseologia: os objetos/bens culturais/património; o sujeito/comunidade e o espaço/cenário/território/museu.

Trata-se duma relação de difícil apreensão por não existirem trabalhos realizados em museologia/sociomuseologia sobre este assunto. A começar pelos próprios elementos definidores da museologia que inicialmente eram referidos como o “Homem, o Objeto e o Cenário/Museu” (Rússio, 1990) numa generalização das categorias.

A complexidade das relações entre a pessoa com o património e os museus ampliou o âmbito dos descritores: de sujeito para comunidade; de objetos para património e bens culturais; de espaço/cenário para museu/território. A globalização das relações humanas introduziu recentemente nestes elementos o espaço virtual, as relações e as identidades virtuais, a seleção e valorização patrimonial virtuais e até os museus e exposições virtuais.

Estamos com a presente tese a introduzir nos elementos definidores de museologia/sociomuseologia a categoria “género” que entendemos sempre numa relação de interseccionalidade com outras categorias como o poder, a raça/etnia, a classe, a idade, o nível de escolaridade, o substrato civilizacional e cultural, num interminável “toblerone”, como explicaremos mais adiante aquando das representações sociais.⁶⁹

Para dotarmos a nossa análise de um carácter aplicado e de ordem prática, optamos por restringir a atenção sobre as exposições museológicas em espaço museal e, ao adotarmos a perspetiva de género, olhá-las sob um ponto de vista feminino tentando compreender qual a imagem da mulher que transmitem os bens patrimoniais preservados nos museus. Para isso necessitamos conhecer previamente qual a atual imagem social da mulher, que será a temática a abordar no Capítulo III - “As exposições museológicas como meio de comunicação e espaço de representação. Proposta de análise.”

⁶⁹ Os autores Bauer e Gaskell (1999) utilizam a imagem do chocolate “toblerone” ao atribuírem às representações sociais uma estrutura matricial ternária à qual acrescentaram a tridimensionalidade (o sujeito, o objeto e o contexto).

CAPÍTULO III

As exposiçõs museológicas como meio de comunicação e espaço de representação. Proposta de análise.

Exposer, c'est, ou ce devrait être, travailler contre l'ignorance, notamment contre la forme la plus réfractaire de l'ignorance: l'idée reçue, le préjugé, le stéréotype culturel. Exposer c'est prendre et calculer le risque de déconcerter - au sens étymologique encore une fois: troubler l'harmonie, l'évidence et le consensus constitutifs du lieu commun.

Michel Thévoz (1984)

III.1.

As exposições museológicas como meio de comunicação

Apesar das exposições museológicas serem um dos meios privilegiados da relação entre o ser humano com os bens patrimoniais em espaço museal, não encontramos na literatura especializada, estudos sobre análise de exposições museológicas que nos indiquem uma metodologia a seguir.

As exposições são o meio de comunicação preferencial da maior parte dos museus e são uma forma de representação da sociedade por utilizarem bens patrimoniais com valor simbólico associado e reconhecido coletivamente. São também o lugar onde ocorre o contacto entre o museu com os/as seus/suas visitantes/utilizadores/as e onde os bens culturais preservados adquirem uma função na contemporaneidade, como representação, memória, definição das identidades sociais e ligação entre o passado e o presente.

Entre as ações museológicas as exposições enquadram-se na vertente da comunicação e constituem uma forma específica de escrita: a expografia. A escrita expográfica recorre aos bens patrimoniais originais e musealizados, às réplicas, às imagens, ao texto escrito, aos sons, cores e sensações, à organização do espaço, a esquemas gráficos, aos recursos informáticos e tecnológicos, por outras palavras, a uma cenografia ou representação para transmitir uma mensagem.

Uma exposição museológica distingue-se das exposições não museológicas por ter uma estratégia comunicacional subjacente com fundamento no património e por obedecer a uma lógica e sentido próprios (Cunha, 2006, 14). É uma comunicação que resulta de uma “cadeia operatória e uma proposta técnica e conceptual comprometida com um programa institucional” com preocupação preservacionista e ações de salvaguarda e comunicação (Cunha, 2006, 5).

Para abordarmos a exposição como meio de comunicação e de que forma esta se processa numa exposição museológica em espaço museal, relembremos duas vertentes fundamentais da sociomuseologia: o destaque atribuído à pessoa em detrimento das coleções e a comunicação como uma das principais funções da museologia e dos museus reconhecida desde a *Declaração de Santiago do Chile* (1972) e da *Declaração de Caracas* (1992).

Para a sociomuseologia a pessoa que visita/utiliza uma exposição museológica em espaço museal desempenha um papel fundamental no processo de comunicação que se caracteriza por ser participativo. O indivíduo (homem e mulher) deixa de ser considerado passivo, um mero recetor de uma mensagem incontestada e passa a ser um sujeito (masculino e feminino) dotado de vontade, de capacidade de ação e com ideias próprias.

Na atualidade uma exposição museológica em espaço museal está sujeita à concorrência dos variados lugares de sociabilidade, das tecnologias da informação, da circulação da informação no espaço virtual, das redes sociais como forma privilegiada de contacto e troca de informações. Nestas circunstâncias concorrenciais uma exposição museológica necessita ir ao encontro das expectativas de quem a visita/utiliza.

Podemos considerar que os museus comunicam em dois níveis distintos: uma comunicação dirigida ao público em geral e uma comunicação direta, interpessoal, face a face, que pode ser dirigida à pessoa ou a grupos de pessoas. Uma exposição que seja dirigida ao público em geral utiliza uma comunicação unidirecional com uma mensagem única que o público domina à partida e com a qual está familiarizado; é uma mensagem incontestada e não problematizadora. A comunicação interpessoal dirigida às pessoas ou a grupos é frequentemente realizada pelo setor educativo do museu em *ateliers* e visitas guiadas onde as mensagens são específicas para estes grupos ou para o/a visitante (Hooper-Greenhill, 1999, 6).

Este entendimento da forma de comunicar dos museus com o/a visitante/utilizador/a coloca-nos uma questão problemática. Não conseguirá uma exposição transmitir uma mensagem personalizada e individualizada que nos possibilite aproximar da proposta de Mário Moutinho (2008) para considerarmos os museus como fornecedores de serviços customizados? Para nos aproximarmos da pessoa teremos que socorrer-nos sempre de métodos <extra exposição> como as visitas guiadas, o serviço educativo ou os *ateliers* de exploração? Não conseguirá a exposição por si só comunicar com cada uma/um de nós de uma forma individualizada?

Os bens patrimoniais expostos em exposições em museus têm uma função de documento com valor simbólico e estabelecem a ligação entre o passado e o presente, ou entre culturas distintas mesmo que contemporâneas entre si. Compete à/ao museóloga/o estabelecer as relações entre os patrimónios musealizados, com as ideias e os sentimentos para que aqueles consigam ser portadores de uma mensagem. Mas os bens patrimoniais musealizados são <lidos> pelos/as visitantes/utilizadores/as dos museus nos contextos sociais e culturais específicos de cada um/a. As pessoas que entram num museu trazem

consigo “the rest of their lives, their own reasons for visiting and their specific prior experience” (Hooper-Greenhill, 1999, 5).⁷⁰

Isso significa que cada pessoa ou cada segmento de população interpreta uma exposição de forma distinta da de outras pessoas e grupos, ou seja, diferentes categorias de pessoas interpretam a exposição de acordo com as suas aspirações e autoconhecimento, fazendo interpretações subjetivas. Cada uma faz uma utilização pessoal das mensagens comunicadas, desconstruindo-as com recurso a um conjunto de fatores de ordem cultural, social e pessoal que tornam a comunicação bidirecional.⁷¹

Neste sentido consideramos que a comunicação numa exposição deve ser predominantemente interpessoal e dirigida a cada ser humano sem outros intermediários além dos participantes no processo comunicacional: a pessoa que visita, os bens culturais expostos e o/a museólogo/a ou equipa que concebeu a exposição.

Este entendimento do processo de comunicação no espaço expositivo do museu supõe em si mesmo que cada exposição transmite algo diferente a cada um/a de nós, ou seja, a mensagem de cada exposição é *a priori* individualizada. Nesse sentido, o recurso às visitas guiadas e aos serviços educativos serão uma forma de condicionamento da mensagem e da comunicação em espaço expositivo, cerceando a capacidade individual de interpretação e impondo uma comunicação unidirecional.

Não existem estudos que demonstrem que uma exposição museológica tenha capacidade para alterar a forma de pensar das pessoas. Mas investigações sobre o poder de comunicação da televisão confirmam que esta pode influenciar as temáticas sobre as quais as/os espetadoras/es passam a interessar-se (Hooper-Greenhill, 1999). Por outras palavras, a televisão tem o poder para dirigir o pensamento individual e social e trazer determinado assunto para o centro da discussão pública, para provocar uma corrente ou uma tendência.

Também a “*Agenda-setting*”, uma interpretação desenvolvida para a análise da comunicação pelos *media*, propõe que aquilo que é comentado, discutido e pensado na esfera social é em grande parte provocado pelos *mass media*. Estes surgem como o principal elemento de ligação entre os acontecimentos e o público, entre o real e a perceção da realidade (Pavarino, 2003).

Aplicando estas hipóteses à esfera da exposição museológica em contexto museal, significa que a mensagem transmitida pode não ter impacto suficiente para alterar a forma

⁷⁰ Tradução livre: “(...) o resto das suas vidas, as suas próprias razões para visitar e a sua experiência anterior específica”.

⁷¹ A que Santiago Palomero (2011) chama “nuestras islas de percepción y conocimiento.”

como cada pessoa pensa, mas poderá colocar na mente dos/as visitantes/utilizadores/as uma nova preocupação, um tema a discutir, uma problemática para refletir.

Isto vem ao encontro das afirmações de Schiele e Boucher (1994) ao considerarem que uma exposição museológica estabelece uma relação de negociação e de troca entre o conjunto de informações que oferece à pessoa e o quadro de acolhimento constituído pelas representações mentais desta última.

Os mesmos autores são de opinião que uma exposição museológica em espaço museal indica sempre como olhar, mas dificilmente cria condições para uma relação de apropriação dos conhecimentos por parte dos sujeitos. Ela contribui mais para uma reorganização das representações e das ideias do que para uma real transformação do processo cognitivo (Schiele e Boucher, 1994, 409 - 423).

Mas se uma exposição museológica tem capacidade para influenciar a direção do pensamento, se coloca na mente dos/as visitantes/utilizadores/as uma preocupação que eles/as não tinham antes de interagir com a exposição, já possibilita aos museus e à museologia intervir junto de cada pessoa e da sociedade. Esta possibilidade terá a sua maior concretização se trabalharmos com uma museologia das ideias e no âmbito da sociomuseologia que pretende ser “questionadora, interventiva e independente” nas reflexões que produz, ao invés de uma museologia dos objetos que fica subjugada às informações técnicas que o próprio objeto emite (Primo, 2000).

Esta abordagem à exposição museológica em espaço museal permite ultrapassar “o paradigma observacional do conhecimento” e adotar um discurso que utilize predominantemente o objeto como forma de organizar os enunciados de uma exposição (Meneses, 1993, 218). Leva-nos ainda a questionar sobre o papel do/a museólogo/a na construção dos discursos expositivos. Se o/a visitante/utilizador/a interpreta uma exposição de acordo com os seus conhecimentos prévios e com a sensibilidade que já possui, o discurso expositivo não será inconsequente? E neste caso qual a função dos/as museólogos/as no processo de comunicação? Como se garante a interação discursiva numa exposição museológica em espaço museal?

Encontramos a resposta em Joly (2002) que embora concordando que nenhuma mensagem é objeto de uma interpretação unívoca e atribuindo a cada <leitor/a> a sua própria grelha interpretativa, considera que a interpretação de uma obra ou imagem não é ilimitada. Pelo contrário, tem limites e regras de funcionamento constituídas pelas nossas expectativas, preconceitos e estereótipos sociais (Joly, 2002, 12, 84).

Num estudo sobre teoria da imagem a autora considera que parte da nossa interpretação, na vida adulta, está já em parte construída antes de termos acesso às imagens, porque sobrepomos “aos signos produzidos pela imagem os estereótipos da sua

própria receção” (Joly, 2002, 83, 89). Ao olharmos para uma imagem associamo-la a algo que já tem representação prévia na nossa mente - estereótipos, representações sociais, preconceitos - através daquilo que a autora chama “transferência”. Estas representações e associações vão sendo construídas e assimiladas durante o processo de socialização que começa na infância e que constrói nomeadamente as identidades e os papéis de género.

O papel do/a museólogo/a como mediador/a entre a exposição museológica e o/a visitante/utilizador/a surge-nos como outra possível limitação à interpretação totalmente arbitrária das obras expostas porque, como afirma Gonseth (2000):

“Les objets ne parlent pas, ne témoignent pas et n’ont pas de mémoire; ils ont besoin de rencontrer le regard et la voix d’un sujet pour parvenir à s’exprimer (...);

- la mémoire qui concerne les objets ne circule pas avec eux mais de façon détachée (tradition écrite et orale);
- cette mémoire doit être constamment reconstruite (...);
- cette mémoire peut être constamment redéfinie (elle peut se “recharger”, bénéficier d’ajouts ou de marques, subir détournements)”⁷² (Gonseth, 2000, 162). (Sublinhado nosso).

Neste diálogo entre a exposição e o sujeito/recetor será o/a museólogo/a um reflexo do pensamento social ou um guia do pensamento dos/as visitantes/utilizadores/as de uma exposição museológica?

Podemos abordar a questão sob diversos pontos de vista: o/a museólogo/a submisso/a ao objeto, dele dependente para a produção do discurso expositivo, ficando restrito às mensagens relacionadas com as características intrínsecas formais ou científicas do próprio objeto. Este é descrito, datado, medido, referido o/a autor/a, identificado o material, a escola ou a origem. O/a museólogo/a com este posicionamento apenas informa e é um/a mediador/a ou intermediário/a entre a materialidade do objeto, o espaço onde este fica exposto e o sujeito/espetador/a.

Podemos, por outro lado, considerar o/a museólogo/a como criador/a de exposições museológicas sendo estas entendidas com o mesmo significado de obras de arte. Neste caso “a exposição assim inventada, deve constituir um objeto autónomo, colocado no quadro dos sistemas classificatórios existentes, deslocando-os ou completando-os” (Margarido, 1989, 509).

Consideramos uma terceira característica para o trabalho da/o museóloga/o que é possibilitada pela sociomuseologia: a de comunicador/a e gestor/a da comunicação, utilizando os bens museológicos, os objetos construídos, as imagens, os textos e todos os

⁷² Tradução livre: “Os objetos não falam, não testemunham e não têm memória; necessitam de encontrar o olhar e a voz de um sujeito para se poderem exprimir (...); a memória que diz respeito aos objetos não circula com eles, mas de forma destacada (tradição escrita e oral); esta memória deve ser constantemente reconstruída (...); esta memória pode ser constantemente redefinida (ela pode recarregar-se beneficiar de contributos ou de marcas, ser sujeita a desvios).”

recursos tecnológicos para construir um discurso expositivo. Como comunicador/a e em simultâneo um/a trabalhador/a social, o/a museólogo/a que adota o olhar da sociomuseologia para construir uma exposição museológica tem de afastar-se da materialidade dos objetos e das informações factuais e meramente técnicas que estes transmitem. Recorre pelo contrário ao(s) significado(s) dos bens culturais preservados em museus, entendidos como propostas, representações, textos, ou seja, como locais de produção de significados (Pollock, 2007). Nesta aceção, a/o museóloga/o para produzir significados tanto pode recorrer aos bens originais como às <formas> construídas.

Isto significa que o museólogo comunicador pode interligar, misturar e apresentar de formas nem sempre aparentes, as memórias e os significados dos objetos que utiliza numa exposição museológica. Ao serem integrados numa exposição são acrescentadas aos objetos novas camadas de significados e de informação que eles não possuíam antes. A colocação de uma exposição no espaço cenográfico do museu faz os objetos passarem da “materialidade à ordem discursiva” e esse trabalho deve ser assumido pelo/a museólogo/a (Gonseth, 2000, 162-163).

Introduzimos ainda um outro papel passível de ser atribuído ao/à museólogo/a: o de manipulador/a da comunicação. Mário Chagas apelidando os objetos museológicos de “inutensílios” considera-os aptos não só para “despertar ideias, emoções, sensações e intuições” como para serem manipulados para contarem “narrativas nacionais, comemorativas e celebrativas” do poder (Chagas, 2002, 8). Um objeto-inutensílio ao ser musealizado torna-se um veículo de comunicação entre o ser humano e a realidade, podendo a comunicação e a mensagem ser manipuladas:

“Construir e expor um discurso é muito mais complexo do que expor o objecto pelo objecto. Expor ideias através de objectos implica um pleno domínio da linguagem museal, clareza conceitual e interesse nas pessoas. Lidar com pessoas é muito mais complexo do que lidar com objectos, mas esse é o desafio dos museus que buscam o caminho das relações e das convivências humanas” (Chagas, 2002, 28).

Em nossa opinião qualquer utilização dos objetos numa construção discursiva é em si mesma uma manipulação do significado dos objetos. Nesse sentido relaciona-se com a responsabilidade ética da/o museóloga/o quanto à forma como os manipula numa exposição museológica, devendo deixar o caminho aberto para uma construção de sentido partilhada com os/as destinatários/as ou público-alvo.

Também Horta (1992) ao desenvolver uma análise da exposição museológica como espaço semiótico, considera como signos os objetos, os textos, as imagens, os suportes, as tecnologias da informação utilizados numa exposição.

Os signos são no processo de comunicação os “instrumentos do sentido”, os “instrumentos mentais (...) que permitem às pessoas representar e transmitir ideias e conceitos abstractos, ou referir-se à realidade, na interrelação social” (Horta, 1992, 14).

Com uma função de significação ou de geração de sentido, os signos são indispensáveis no processo de comunicação. Sendo uma exposição museológica um processo de comunicação, os objetos expostos são signos na medida em que significam algo ou alguma ideia.

Se os objetos não valem por si mesmos, não falam por si próprios e não representam a realidade como afirma Hainard (1989), o significado de um objeto depende da/o intérprete (Peter Van Mensch, 1992). Os objetos “têm o valor daquilo que eles significam como valores culturais ou unidades culturais, a partir do princípio de que são reconhecidos coletivamente como valores de uma determinada cultura, determinado tempo e espaço” (Horta, 1992, 24). Para assumirem uma “função signica” ou significante os objetos têm de ser estudados, analisados e utilizados no processo de comunicação pelos/as museólogos/as, que dessa forma os investem de sentido, porque “sem intérprete não há signo” (Mensch, 1992, s/p, capítulo 16).

Nesta aceção, o significado dos objetos está na mente humana e não nos próprios objetos. Mas a forma como organizamos os códigos numa exposição museológica não corresponde na maioria das vezes aos códigos utilizados pelos/as recetores/as. Isto deixa às/aos visitantes/utilizadoras/es uma liberdade na descodificação das mensagens museológicas e à/ao museóloga/o não compete limitar essa liberdade, mas estimular a capacidade de interpretação, contribuindo para a criação de uma consciência crítica no sujeito.

Este posicionamento está, em nosso entender, subjacente à prática sociomuseológica que propõe aos museus que rejeitem posturas homologatórias da informação que transmitem.

Deixemos de momento o papel dos/as museólogos/as no processo comunicacional em contexto museal e concentremo-nos no papel do objeto.

A comunicação numa exposição museológica em contexto museal pode utilizar objetos musealizados (materiais e tridimensionais) para transmitir uma mensagem, mas pode recorrer a réplicas ou a objetos concebidos e construídos especificamente para os conteúdos de determinada exposição e discurso expográfico.

Estando nesta tese a trabalhar com a imagem das mulheres transmitida principalmente com recurso a objetos museológicos iremos incidir a nossa atenção sobre o papel comunicacional dos bens culturais materiais, musealizados e expostos.

Ao elaborarmos a problemática desta tese colocou-se a questão de saber o que têm para nos dizer na contemporaneidade os bens culturais que na sua maioria datam de épocas do passado e como utilizá-los para responderem a necessidades e expectativas das sociedades atuais e, especificamente, como se relacionam com a questão do género em sociomuseologia.

Metodologicamente torna-se crucial utilizar uma plataforma de análise comum a esta diversidade de bens culturais para podermos interpretá-los sob um olhar contemporâneo. Como considera Hooper-Greenhill (1999) “(...) if museums are not seen and felt to be part of daily life of society, they will not survive”⁷³ (Hooper-Greenhill, 1999, 2). Ou, por outras palavras, temos de compreender como se leem e interpretam na contemporaneidade vestígios tão diversificados do passado, em formato, suporte, técnica, significado, contexto e conteúdo.

Podemos distinguir entre a utilização dos objetos museológicos para transmitirem uma mensagem científica específica da área disciplinar com a qual estão relacionados, ou seja como obras de arte, peças arqueológicas ou exemplares biológicos, contendo neste caso informações analíticas e com tendência para a neutralidade. Podemos em alternativa optar por utilizar os objetos museológicos para transmitirem informação cultural, integrados num contexto social que lhes dá o significado simbólico (Maroevic, 1999). E podemos ainda utilizar os objetos museológicos como representação e criadores de significados, criados não no contexto social de origem e de produção, mas a partir da relação que se estabelece no espaço expositivo entre o/a museólogo/a e o/a visitante/utilizador/a do museu (Pollock, 2007).

Esta última forma de utilizar os objetos museológicos em espaço expositivo - como representação e criadores de significados - parece-nos a que melhor permite uma reinterpretação contínua do discurso expositivo através do estabelecimento de uma relação bidirecional ou diálogo, que se estabelece entre o visitante/utilizador e o conteúdo discursivo da exposição. O discurso expográfico tem desta forma a possibilidade de ser elaborado sem recurso às categorias de classificação patrimoniais clássicas dos objetos patrimoniais organizados em coleções.

A primeira forma de utilizar os objetos de uma coleção museal numa exposição museológica (para transmitirem uma mensagem científica) está associada à museologia convencional centrada nas coleções e a segunda (para transmitirem informação cultural associada a um contexto) e a terceira possibilidades (como representação e criadores de

⁷³ Tradução livre: “ (...) se os museus não forem vistos e sentidos como fazendo parte da vida quotidiana da sociedade, não sobreviverão.”

significados) associam-se aos princípios enunciados pela sociomuseologia que colocam a pessoa como o foco principal da comunicação museal.

Aprofundemos um pouco mais o papel dos objetos em exposições museológicas recorrendo às análises de Bezerra de Menezes (1992a, 1992b, 1993, 1994). Considera o autor que existem quatro formas distintas de entender o objeto museológico numa exposição. A primeira e a mais vulgar é a utilização do “objeto fetiche”. A fetichização ou reificação consiste na deslocação dos atributos do nível das relações entre os seres humanos e apresentá-los como se fossem próprios dos objetos e deles derivassem. Ou seja, são caracterizados os objetos por atributos “aparentemente próprios da sua natureza”.

Mas o autor chama a atenção para o facto dos sentidos e valores que atribuímos aos objetos como lhe sendo próprios, serem na verdade produzidos pela sociedade que “produz, armazena, faz circular e consumir, recicla e descarta” esses objetos (Menezes, 1992b, 109). Isto implica que os significados e as características atribuídas aos objetos fetichizados se alteram no tempo e no espaço social não podendo ser considerados universais.

Uma segunda utilização do objeto em espaço museal é o “objeto metonímico”. Sendo a metonímia uma figura de retórica em que a parte vale pelo todo, o objeto metonímico em espaço museal perde o valor documental e passa a ter associado um valor emblemático. Através da utilização de peças museológicas tenta expressar-se “todo o sentido de determinado grupo ou cultura”. A utilização do objeto em sentido metonímico relaciona-se com o recurso aos estereótipos para a definição de identidades culturais, caindo numa caracterização redutora e simplista (Menezes, 1992b, 110).

Uma terceira utilização do objeto museológico considera-o como metafórico. Nesta aceção utiliza-se o objeto como “substituto de sentido” o que leva a exposição a reduzir-se a uma “exibição de objetos que apenas ilustram problemas formulados independentemente deles” (Menezes, 1992b, 110). A utilização metafórica do objeto numa exposição museológica ignora o sentido de documento do objeto musealizado, esvaziando-o do seu significado.

O autor considera ainda uma quarta forma de utilização em que o “objeto é entendido num contexto”. Por termos a tendência a considerar o objeto descontextualizado como um objeto desfigurado, temos optado pela solução mais fácil que consiste na mera reprodução do contexto do objeto enquanto aparência, ou na reconstituição de ambientes. Para o autor uma síntese cognitiva desta natureza é responsável pelo congelamento de um objeto num determinado contexto, ignorando todas as múltiplas relações contextuais pelas quais ele passou. Esta postura ignora que o processo de transformação do objeto em documento “introduz referências de outros espaços, tempos e significados numa contemporaneidade que é a do museu, da exposição” e do utilizador”. Acresce ainda que a “reprodução de

contextos que são pura aparência inverte o papel da exposição na produção do conhecimento” realçando apenas aquilo que os sentidos já poderiam por si sós fornecer (Menezes, 1992b, 111). Para Menezes (1992b) expor não é mostrar objetos, mas apresentar “um discurso, um texto” sublinhando o carácter discursivo dos objetos num museu (Menezes, 1992b, 112).

Uma última questão colocada por este autor é o sentido e a tutela dos sentidos de uma exposição que deveria “começar por se expor a si mesma” para que o/a visitante/ utilizador/a entenda a forma como o discurso foi construído e as “intenções” de quem a construiu.

Menezes (1992b) propõe três condições para que uma exposição seja um espaço de crítica:

- a) “a exposição deve recusar-se a identificar o sentido “verdadeiro”, “correcto”, etc. dos objetos e dos problemas em causa (...)
- b) a exposição também não pode limitar-se a um levantamento dos sentidos possíveis (...) A exposição pode e deve comprometer-se com sentidos determinados, desde que traga à luz os fundamentos explícitos em que se baseou e abra as portas às alternativas (...)
- c) em consequência, abandonando as funções homologatórias, a exposição poderá privilegiar objectivos metodológicos. Ela deve abrir mão e fornecer catequeticamente, a verdade, o bem, o bom caminho, para, isto sim, capacitar os indivíduos a se tornarem sujeitos, isto é, serem dotados de recursos para controlar os sentidos e caminhos que lhes são apresentados e escolher e produzir os seus próprios sentidos e caminhos.” (Menezes, 1992b, 114-115). (Sublinhado nosso).

Identificamo-nos com esta abordagem de Menezes ao considerar que uma exposição museológica em espaço museal, utilizando os objetos para a construção do discurso comunicacional, “pode e deve” comprometer-se com determinadas ideias e causas (no nosso caso a imagem da mulher e a igualdade de género) e tem o poder para, ao interagir com os/as visitantes/utilizadores/as, provocar uma mudança na sua capacidade de escolha e de decisão. Este é no fundo o papel dos museus que assumem uma função social.

É também com este sentido que Jacques Hainard (1984, 1985, 1986, 1989) entende as exposições museológicas ao falar de uma “museologia da rutura”. Um objeto ao entrar num museu torna-se diferente para cada pessoa de acordo com “les acquis culturels de la société”⁷⁴ (Hainard, 1984/1994, 400) que permitem a cada um de nós ler a exposição, que desta forma se coloca numa posição e relação de contemporaneidade com os/as observadores/as.

⁷⁴ Tradução livre: “(...) os adquiridos culturais da sociedade.”

Ao aplicar o rótulo de “leitor/a” ao visitante de uma exposição, Hainard considera-a um discurso, uma escrita que cada um consome e absorve em função de uma ideologia e de uma grelha de leitura prévias (Hainard, 1984/1994, 401-402). Considera ainda que os objetos expostos são manipulados pelo museólogo para significarem algo num discurso e são “vitrinificados” para adquirirem um sentido sagrado (Hainard, 1984/1994, 403).

Ao desenvolver uma “museologia da rutura” na qual a exposição é um meio para “rompre la délectation du sublime de l’object pour en provoquer une autre plus salutare: la compréhension”⁷⁵ (Hainard, 1989/1994, 413), o autor considera que as exposições não devem ter como objetivo instruir o público, mas educar o visitante:

“Une vraie exposition n’impose rien, elle transmet un message que chacun doit lire, traduire et adapter à son savoir et à sa sensibilité (...) elle respecte le visiteur qui de fidèle passif devient adepte actif.” (Hainard, 1989/1994, 414).⁷⁶

Esta caracterização da exposição museológica coloca a tónica na capacidade comunicacional do discurso expográfico e no/a sujeito-recetor/a como um elemento ativo na comunicação atribuindo-lhe o papel principal na descodificação da mensagem. Para construir o discurso que o/a visitante lê numa exposição, Hainard recorre a objetos originais musealizados, mas também a réplicas e a objetos construídos especificamente para a apresentação de determinado discurso expositivo.

Também Mário Moutinho (1994) propõe a possibilidade de uma museografia em que o objeto não seja herdado (o objeto musealizado) mas criado para fins expositivos “escapando assim ao seu destino museológico” (Moutinho, 1994,12). Esta hipótese é para Moutinho o reconhecimento de uma museografia que funciona como meio de comunicação não se restringindo ao serviço do museu e que recorre ao potencial comunicativo da “forma” não herdada do objeto assumindo o vocabulário das formas como uma linguagem.

A “forma” a que se refere Moutinho não diz respeito à materialidade pura dos objetos museológicos. Trata-se de uma forma construída, criada, substituindo objetos originais com a intenção de transmitir ideias, sensações, emoções que despertem a memória. Para o autor a construção de objetos (que se tornam museológicos) destinados a integrar o processo comunicacional numa exposição museológica implica “transformar uma ideia em formas inteligíveis”:

“(…) podemos conceber um museu que dotado de processos, participativos ou não, e de saberes específicos, exponha ideias para consumo privado ou público através de formas significativas que apelam ao saber, à

⁷⁵ Tradução livre: “(...) romper com a deleitação do sublime do objeto para provocar uma outra mais salutar: a compreensão.”

⁷⁶ Tradução livre: “Uma verdadeira exposição não impõe nada, ela transmite uma mensagem que cada um deve ler, traduzir e adaptar ao seu saber e à sua sensibilidade (...) ela respeita o visitante que de fiel passivo se torna um adepto ativo.”

emoção e aos sentidos e à memória de quem com elas é confrontado. Um museu onde o discurso se liberta das amarras das coleções e que por isso mesmo não pode ser entendido como mais um Museu de Arte” (Moutinho, 1994, 21-22).

Uma exposição que utilize objetos construídos para apresentar o conteúdo discursivo liberta-se das coleções dos museus. Assumir a construção do objeto museológico partindo “da ideia para a forma” (Primo, 1999c, 96) possibilita a apresentação de exposições que possam interferir na sociedade através das pessoas que com elas interagem no museu. Ficamos perante museus que tomam posições e partidos perante a sociedade.

O recurso a objetos construídos para serem utilizados no discurso expográfico entende-se neste contexto não como conceção de obras de arte, mas na atribuição de significados “que possa servir de ponte para a reflexão crítica da realidade social” (Primo, 1999c, 99). Esta atribuição de significados pode ser alcançada ao lançar sobre os objetos museológicos novos olhares críticos e estabelecer relações inesperadas entre eles.

Decorre da interpretação dos/as autores/as citados/as (Hainard, 1994; Meneses, 1992b; Moutinho, 1994; Primo, 1999c, Gonseth, 2000; Horta, 2005) que numa exposição museológica o conhecimento é construído e elaborado na interação entre a exposição e o/a visitante/utilizador/a. Ou, como diz Mário Moutinho (1994) a exposição é entendida como meio de confrontação com o público e com os seus autores.

Para um aprofundamento do papel dos objetos utilizados em exposições museológicas e da sua interpretação, recorreremos à perspetiva estética e da análise da perceção desenvolvida por Panofsky (1989) que definiu três níveis diferentes da perceção humana de uma imagem: um nível primário, um secundário e um nível intrínseco.

Ao nível primário corresponde a descrição pré-iconográfica em que reconhecemos um sujeito primário ou natural, por exemplo, quando olhamos uma pintura e vemos uma imagem de uma mulher com uma criança ao colo. Ao segundo nível corresponde a análise iconográfica na qual reconhecemos um sujeito convencional, um mundo de histórias, imagens e alegorias; neste nível de análise interpretamos as imagens como uma história do cristianismo: por exemplo, uma pintura da Virgem e o Menino. Ao terceiro nível de perceção ou nível intrínseco corresponde a descrição iconológica ou o significado intrínseco ou de conteúdo, constitutivo dos valores simbólicos, relacionado com o génio individual do/a artista e a visão de um indivíduo criativo.

A análise da interpretação da imagem feita por Panofsky com recurso a estes três níveis - pré-iconográfica, iconográfica e iconológica - revela-se de extrema importância na abordagem a realizar na presente tese. A maioria dos objetos/bens culturais que nos museus representam mulheres são imagens pictóricas: pinturas, gravuras ou esculturas.

Perceber como cada pessoa as apreende é de significativa importância para avaliarmos que imagens de mulher são transmitidas atualmente nas exposições.

A seguinte tabela permite uma leitura esquemática do esquema interpretativo das imagens proposto por Panofsky:

Tabela n.º 11
Síntese da proposta de Panofsky

OBJETO DE INTERPRETAÇÃO	ATO DE INTERPRETAÇÃO	EQUIPAMENTO PARA A INTERPRETAÇÃO	PRINCÍPIO CORRETIVO PARA A INTERPRETAÇÃO
I. Significado primário ou natural (A) factual, (B) expressional - constitui o mundo dos motivos artísticos.	Descrição pré-iconográfica (e análise pseudo-formal).	Experiência prática (familiaridade com objetos e eventos).	História dos estilos (visão compreensiva do modo como, sob condições históricas variáveis, objetos e eventos são expressos por formas).
II. Significado secundário ou convencional, constitui o mundo das imagens, histórias e alegorias.	Análise iconográfica.	Conhecimento de fontes literárias (familiaridade com temas e conceitos específicos).	História dos tipos (visão compreensiva do modo como, sob condições históricas variáveis, temas e conceitos específicos são expressos por objetos e eventos).
III. Significado ou conteúdo intrínseco, constitui o mundo dos valores "simbólicos".	Análise iconológica.	Intuição sintética (familiaridade com as tendências essenciais do espírito humano), condicionada pela psicologia e <u>crenças pessoais</u> .	História dos sintomas culturais ou "símbolos" em geral (visão compreensiva do modo como, sob condições históricas variáveis, tendências essenciais do espírito humano fora expressas por temas e conceitos específicos).

Adaptado de Panofsky (1989, 38).⁷⁷

Os estudos de Panofsky reforçam a pertinência e a validade da nossa metodologia de análise das exposições museológicas. Optando por olhar para os objetos *per se*, desligados do restante conteúdo discursivo e de todas as associações estabelecidas numa exposição, verificamos que as pessoas percebem esses objetos de formas distintas, de acordo com o quadro mental e o apetrechamento cultural de cada uma. Como afirma o autor, não existe um observador "inteiramente ingénuo" (Panofsky, 1989, 22).

Este olhar de Panofsky permite-nos reforçar a nossa opção metodológica de efetuar uma análise a partir da observação pessoal das exposições nos museus que selecionamos, tendo a certeza da validade da nossa interpretação. Nesta análise de nível pré-iconográfico utilizamos as formas de percepção e codificação primária do mundo.

⁷⁷ A expressão "crenças pessoais" sublinhada na grelha está no texto original em alemão: "Weltanschauung".

Para percebermos um objeto para além das características meramente formais, para reconhecermos uma temática subjacente ao objeto ou à imagem (análise iconográfica) teremos que utilizar “todo o nosso conhecimento prévio sobre o mesmo” (Silva, 1999, 68) o que significa que teremos de nos socorrer da memória.

Compreender o conteúdo de um objeto ou imagem e o seu simbolismo pressupõe para Panofsky uma análise iconológica que inclui um olhar sobre as qualidades representativas e simbólicas dos objetos e das imagens em contexto museal.

É importante apontarmos aqui a constatação de Silva (1999) que ao estudar a linguagem expositiva em museus verifica que esta geralmente não ultrapassa o nível de análise pré-iconográfica de Panofsky, mantendo uma comunicação baseada na apresentação das formas puras (materiais) dos objetos. Esta tendência mantém as exposições museológicas presas a discursos sobre o passado (em consequência das cronologias dos objetos expostos) e impede-as de abordarem temáticas da contemporaneidade:

“Os objectos são apresentados pelas suas características formais apenas, sem a preocupação de interpretá-los mediante o tema a que se propõe e aos conteúdos que expressam; revelando através de uma linguagem expositiva pobre e pouco palpitante a nossa inoperância museográfica. Este facto, torna claro a nossa incapacidade como profissionais de museus, em explorar as potencialidades perceptivas e significativas dos objectos e, em um sentido mais abrangente, em lidar com as dicotomias: forma/conteúdo, espaço/tempo, afirmação/negação, etc. (...) que a linguagem museográfica permite.” (Silva, 1999, 70-71).

Perante esta afirmação da autora vemos de novo reforçada a validade da nossa opção metodológica em analisar as imagens das mulheres em exposições museológicas em espaço museal a partir de uma abordagem pré-iconográfica das mesmas, considerando à partida que será esse o nível de abordagem dominante utilizado pelos/as museólogos/as e pelos/as visitantes/utilizadores/as das exposições por nós selecionadas.

Em termos teóricos, esta predominância de utilização nos museus dos objetos e das imagens ao nível primário relaciona-se com uma determinada forma de encarar a museologia e os museus, que corresponde à museologia convencional que centra o seu foco de trabalho sobre as coleções e a análise material das mesmas.

Assumimos quase por oposição que ao trabalharmos com a sociomuseologia utilizamos um nível de análise iconográfico e iconológico no processo de comunicação. Mas parece-nos importante referir que trabalhar com a vertente social da museologia não é por si só garante de uma utilização mais complexa dos bens culturais patrimoniais. Poderemos estar perante uma situação em que as intenções e as temáticas das exposições vêm de facto ao encontro da sociomuseologia, ou seja, das expectativas da comunidade e dos seus

problemas, mas a expografia utilizada não consiga ultrapassar o nível primário, material e factual dos objetos, fracassando no processo de comunicação.

Deixemos de momento a abordagem estética da imagem e debruçemo-nos sobre a proposta da antropologia visual que tem contribuído para alargar o âmbito de análise da imagem enquanto prática cultural.

A antropologia, desde que a tecnologia o permitiu em meados do século XIX, começou a recorrer aos registos visuais (fotografias, filme, som) para a documentação e preservação de práticas culturais ameaçadas, ou seja, uma antropologia de urgência (Ribeiro, 2005, 613). Interessava nesta época aos antropólogos o registo das culturas materiais e rituais das sociedades longínquas e culturalmente distantes das suas. Mas estes registos caracterizavam-se por serem construídos pelos “operadores das novas máquinas” e, no dizer de Ribeiro “não eram inocentes” porque transportavam consigo as “interpretações subjetivas dos operadores” (2005, 615) com isso significando naquela época os discursos oficiais dos países colonizadores.

Desde a década de sessenta do século XX com o cinema em direto e mais recentemente com o surgimento do registo digital e a “fragmentação das narrativas” (Ribeiro, 2003, 615), a antropologia visual, mas também a história e a sociologia, tem vindo a encaminhar-se para abordar a visualidade como uma dimensão da vida social e dos processos sociais. Ou seja, tem progressivamente reconhecido o “potencial cognitivo da imagem”, as imagens como “coisas que participam das relações sociais e como práticas materiais” (Menezes, 2003, 12-14) e não como mero registo de memória complementar à narrativa escrita.

Numa tendência para o abandono dos usos ilustrativos da imagem, a antropologia tem vindo a aproximar-se da dimensão social e histórica dos problemas produzidos pelas imagens e a defender que o importa é entender a imagem na sua interdependência com as práticas culturais. Trata-se agora de analisar os produtos visuais, considerados nos seus múltiplos suportes para possibilitar “o conhecimento da sociedade e da cultura e o desenvolvimento da teoria das ciências sociais (Ribeiro, 2005, 633).

Este entendimento da imagem vem ao encontro da já referida proposta de Pollock (2007) de análise das obras de arte em museus como um discurso. A imagem não é apenas um documento suporte de informação, mas ela faz “parte viva de nossa realidade social” e uma mesma imagem pode “reciclar-se, assumir vários papéis, ressemantizar-se e produzir efeitos diversos” (Menezes, 2003, 29) dependendo das interrogações que lhe colocarmos e do ponto de partida social onde nos situarmos, ou seja, dependendo do nosso quadro mental de conhecimento preexistente.

Também Novaes (2008) apresenta uma proposta onde considera que uma imagem está sempre relacionada a um referente concreto e é passível de inúmeras leituras, dependendo do recetor. Esta possibilidade e a dependência da descodificação pelo recetor, relaciona as imagens com o presente, ou nas palavras da autora “o único modo da imagem é o indicativo e o único tempo o presente” (Novaes, 2008, 460) possibilitando a sua utilização em contextos museológicos que incidam em temáticas da contemporaneidade como o género.

Importa neste momento questionar qual a utilização da imagem em museologia, considerando que uma parte substancial dos bens culturais expostos em museus são imagens em suportes diversos. Não encontramos bibliografia específica sobre esta relação, mas um texto de Bezerra de Menezes (2003) sobre a relação da história com a imagem dá-nos uma pista. Aponta o autor os desvios ou insuficiências que a prática atual da história revela na bordagem à imagem:

“(…) desconhecimento da problemática teórico-conceitual relativa ao fenómeno da representação, em geral, à natureza da imagem visual em particular e à visualidade como um todo;

utilização preponderante da fonte visual ainda como mero repositório especular de informação empírica, contendo em si sua própria identidade, automanifesta com a conseqüente reificação;

dependência das técnicas de leitura derivadas de uma submissão mecânica à Iconografia/Iconologia de Panofsky ou de uma semiótica a-historicizada, que impede de estudar sejam os enunciados da imagem, seja as suas trajectórias;

ênfase dada à tipologia documental e não aos problemas históricos;

tecto limitado às questões das mentalidades, do imaginário e da ideologia”. (Menezes, 2003, 22-23).

Esta análise crítica de Menezes à relação da história com o estudo da imagem é pertinente para o nosso trabalho e exige algumas considerações sobre a construção da metodologia de análise às imagens da mulher nas exposições museológicas.

Propõe o autor que as imagens devam ser questionadas sob uma problemática definida (na nossa tese a imagem da mulher) e não devemos considerá-las como os objetos da pesquisa, mas como “vetores para a investigação de aspetos relevantes na organização, funcionamento e transformação de uma sociedade” (Menezes, 2003, 28). São pretextos, discursos, representações para revelar a sociedade, objeto último de pesquisa de todas as ciências humanas e sociais.

Concordamos inteiramente com esta proposta de Menezes mas consideramos, no entanto, que a nossa opção em analisar as imagens sob uma perspectiva estética - pré-iconográfica e iconográfica - se mantém válida. Como vimos o visitante/utilizador comum do museu não ultrapassa, na maioria das vezes, estes dois âmbitos de análise e as próprias

exposições museológicas em espaço museal com recurso a objetos, ficam-se frequentemente pela apresentação de uma análise pré-iconográfica (Silva, 1999).

Tal não obsta a que tentemos desenvolver uma análise que, a partir da descodificação pré-iconográfica e iconográfica, possibilite uma interpretação da imagem como parte da realidade social, tentando desafiar a objetividade da imagem e apreender os vários significados (culturais, simbólicos, afetivos) que ela pode assumir na contemporaneidade, sob um ponto de vista feminino.

Estabelecemos até este ponto que uma exposição museológica em contexto museal enquanto meio de comunicação se relaciona com os fundamentos da sociomuseologia ao colocar a pessoa como participante ativa no processo comunicacional.

Destacamos a possibilidade que uma exposição museológica tem para provocar uma alteração das preocupações dos/as visitantes/utilizadores/as embora não esteja claro se uma exposição possa alterar a sua forma de pensar, por falta de investigações neste âmbito. Consideramos que o aspeto educativo e interrogativo de uma exposição deve sobrepor-se ao aspeto informativo ou de homologação, entendida a educação como educação participante e baseada nas competências e nos quadros mentais prévios dos/as visitantes/utilizadores/as como recursos para o desenvolvimento do conhecimento individual.

Apesar deste potencial, a literatura aponta o facto de um grande número de museus não ultrapassar o nível de abordagem pré-iconográfica, apresentando nas exposições os objetos reduzidos às suas características formais, como obras de arte com valor intrínseco. Neste caso os museus não comunicam, informam, falhando uma das suas principais funções e razões de existência.

Estabelecemos ainda que uma exposição museológica, um objeto, ou uma imagem em espaço museal são <vistos> e interpretados pelas pessoas de acordo com as suas vivências, experiências, conhecimentos, expectativas, contexto social, económico, cultural, geográfico e temporal.

Concordamos por fim que o/a museólogo/a pode desempenhar vários papéis no processo de comunicação que é a exposição museológica, tais como mediador/a, criador/a, comunicador/a e manipulador/a.

Torna-se agora necessário entendermos qual o apetrechamento cultural e mental que as pessoas transportam consigo para os museus e que utilizam no momento de <ler> e descodificar uma exposição museológica. A nossa opção metodológica leva-nos a debruçarmo-nos, no ponto seguinte da tese, sobre o conceito de representações sociais e analisar as exposições enquanto espaço de representação.

III.2.

As exposições museológicas como espaço de representação

Apesar de ser comum definir os museus e as exposições em espaço museal como espaços de representação, raramente se perde tempo a pensar no significado desta afirmação. Como em muitas outras situações, a banalização e generalização de um termo acabam por afastá-lo do seu significado.

O que se pretende então dizer por “representação”? Torna-se evidente pelo significado etimológico que “representar” ou uma “representação” implicam a ação de mostrar ou tornar claro algo que não está presente, seja por palavras faladas ou escritas, por ações, por imagens, seja mentalmente ou simbolicamente.

As representações começaram por ser um objeto de estudo da sociologia com o trabalho de Émile Durkheim (1898, 1963, 1968) que desenvolveu o conceito de Representações Coletivas e para quem elas eram um produto social e comum aos vários elementos de uma comunidade.

Analisando as diferenças entre as representações individuais e as representações coletivas, Durkheim (1898) considerava que estas últimas (as coletivas) eram o substrato das primeiras (as individuais). Para este sociólogo as representações coletivas eram exteriores às consciências individuais e derivavam não dos indivíduos tomados isoladamente, mas do relacionamento entre eles e definiu-as como “tous les résidus laissés par notre vie antérieure; ce sont des habitudes contractées, préjugés, les tendances qui nous meuvent sans que nous nous en rendions compte, c’est, en un mot, tout ce qui constitue notre caractère moral.” (Durkheim, 1898, 6).⁷⁸

As representações coletivas designavam para Durkheim uma vasta classe de formas mentais tais como as ciências, as religiões, os mitos, o tempo e o espaço, mas também opiniões e saberes.

⁷⁸ Tradução livre: “Todos os resíduos deixados pela nossa via anterior; são os hábitos contraídos, os preconceitos, as tendências que nos movem sem que tomemos consciência, são, numa palavra, tudo o que constitui o nosso caráter moral.”

Considerava o sociólogo que as representações coletivas se perpetuam na sociedade, têm uma existência própria e agem diretamente umas nas outras, recombina-se e originando outras representações. Não reconhecia desta forma ao indivíduo um papel ativo na formação das representações coletivas, dado que os fenómenos sociais não dependiam da natureza pessoal dos indivíduos, mas de realidades de natureza coletiva. Afirmava Durkheim (1898):

“Mais une fois qu'un premier fonds de représentations s'est ainsi constitué, elles deviennent (...) des réalités partiellement autonomes qui vivent d'une vie propre (...) Par conséquent, les représentations nouvelles, qui sont le produit des synthèses, sont de même nature: elles ont pour causes prochaines d'autres représentations collectives, non tel ou tel caractère de la structure sociale” (Durkheim, 1898, 20).⁷⁹

Este trabalho de Durkheim inseriu-se no seu esforço para consolidar a sociologia como uma ciência autónoma, com um objeto e método próprios, destacando-se da psicologia e da filosofia. O seu manifesto sobre as representações individuais e as representações coletivas enquadrado-se nesse projeto justificando o enfoque do autor na demarcação clara das diferenças entre as representações individuais, que ele considerava serem o objeto de estudo da psicologia por serem o produto dos impulsos cerebrais individuais e as representações coletivas que ele considerava serem o objeto de estudo da sociologia.

Assumidamente baseado no trabalho de Durkheim, Serge Moscovici (1976, 1994, 2004) apropria-se do conceito de representações coletivas, mas distancia-se do conceito original ao colocar a tónica na pessoa na formação e na comunicação das representações.

Moscovici publicou o seu primeiro trabalho sobre representações sociais em 1961⁸⁰ ao estudar a forma de apreensão e de entendimento da psicanálise em França e definiu-as como:

“Um sistema de valores, ideias e práticas, com uma dupla função: primeiro, estabelecer uma ordem que possibilitará às pessoas orientar-se em seu mundo material e social e controlá-lo; e, em segundo lugar, possibilitar que a comunicação seja possível entre os membros de uma comunidade, fornecendo-lhes um código para nomear e classificar, sem ambiguidade, os vários aspectos de seu mundo e da sua história individual e social.” (Moscovici, 2004, 21). (Sublinhado nosso).

⁷⁹ Tradução livre: “Mas uma vez que um primeiro fundo de representações é assim constituído, elas tornam-se (...) realidades parcialmente autónomas que vivem uma vida própria (...) Em consequência, as representações novas, que são o produto das sínteses, são da mesma natureza: elas têm origem próxima de outras representações coletivas, e não desta ou daquela característica da estrutura social”.

⁸⁰ Ver a obra de Moscovici, Serge. (1976). *La psychanalyse, son image et son publique*; Paris: PUF.

As representações sociais são para Moscovici um pensamento social, elaborado pelos membros de um grupo e que lhes permite compreender o mundo e estabelecer a comunicação.

Denise Jodelet (1994) que aprofundou a investigação e a teoria de Moscovici⁸¹, ao estudar as representações sociais sobre a loucura numa comunidade francesa que recebia como hóspedes um grupo de pacientes mentais integrados num projeto de reinserção comunitária e social,⁸² considerou que uma representação torna presente um objeto quando ele está ausente, sendo o representante mental do objeto que ela restitui simbolicamente. Pertence à mesma investigadora a definição de representação social mais consensual e aceite no meio científico:

“une forme de connaissance socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et concourant à la construction d’une réalité commune à un ensemble social... La représentation sociale est toujours représentation de quelque chose (l’objet) et de quelqu’un (le sujet). Les caractéristiques du sujet et de l’objet auront une incidence sur ce qu’elle est” (Jodelet, 1994, 36-37 e 43).⁸³ (Sublinhado nosso).

A definição de Jodelet define as representações sociais como uma forma de conhecimento socialmente elaborado e partilhado e estabelece as balizas definidoras do conceito: um sujeito (ou sujeitos) portador da representação, um objeto que é representado e um contexto de um grupo social no qual a representação adquire significado. Esta tríade foi designada por Bauer e Gaskell (1999) o “toblerone” das representações sociais, atribuindo-lhe uma estrutura matricial ternária à qual acrescentam a tridimensionalidade: são representações de sujeitos, representações de objetos e representações de contextos ou projetos que se multiplicam e desdobram sempre que muda o enfoque e as relações entre o sujeito, o objeto e o contexto.

Para alargarmos a compreensão global da Teoria das Representações Sociais introduzimos a definição da psicóloga Angela Arruda que relaciona a representação social com o mundo do simbólico coletivo:

“(...) ao ser produção simbólica destinada a compreender e balizar o mundo, [a representação social] provém de um sujeito activo e criativo, tem um carácter cognitivo e autónomo e configura a construção social da realidade. A

⁸¹ A Teoria das Representações Sociais de Moscovici evoluiu para várias perspetivas distintas: a perspetiva de Denise Jodelet (1994, 1989) a mais próxima de Moscovici; a perspetiva sociológica de William Doise (1994) e a perspetiva cognitivo-estrutural desenvolvida por Jean Claude Abric (1994).

⁸² Ver a obra de Jodelet, Denise. (1989). *Folies et représentations sociales*. Paris: PUF.

⁸³ Tradução livre: “ (...) forma de conhecimento socialmente elaborado e partilhado, com um objetivo prático e concorrendo para a construção duma realidade comum a um conjunto social (...) A representação social é sempre representação de alguma coisa (o objeto) e de alguém (o sujeito). As características do sujeito e do objeto terão uma incidência sobre aquilo que ela é.”

ação e a comunicação são seu berço e chão: delas provém e a elas retorna a representação social” (Arruda, 2002, 142). (Sublinhado nosso).

As representações sociais não são a realidade em si mesmo, mas uma construção social simbólica produzida pelos indivíduos e reproduzida através da comunicação. Já tínhamos afirmado o mesmo relativamente à capacidade de representação dos bens culturais em exposições museológicas em espaço museal.

A partir das definições que os autores mencionados (Moscovici, Jodelet, Arruda) apresentam das representações sociais, depreende-se que são um sistema complexo que se desenvolve nas dimensões cognitiva, afetiva e social:

- Cognitiva porque diz respeito à construção de saberes sociais;
- Afetiva por trazer implícito o caráter simbólico e imaginativo desses saberes sociais;
- E social porque tanto a cognição como os afetos têm por base a realidade social e todas as formas de interação e de comunicação entre as pessoas.

As representações sociais como fenómeno construtor de saberes sociais e forma de conhecimento socialmente elaborado e partilhado visam estabelecer uma ordem, relacionando-se com a apreensão, a descodificação e categorização da realidade; convencionalizam os objetos, pessoas e acontecimentos, dão-lhes uma forma definitiva e localizam-nas em determinada categoria e gradualmente colocam-nas como um modelo de determinado tipo, distinto e partilhado por um determinado grupo social.

Mas as representações sociais são também um sistema de interpretação, que rege a nossa relação com o mundo e os outros, que orienta e organiza as condutas e possibilita a comunicação social. Moscovici (1994) considera-as prescritivas, impondo-se sobre nós com uma força irresistível, força essa que resulta de uma estrutura mental preexistente.

Sintetizando este raciocínio, podemos dizer que as representações sociais são uma forma de apreensão e descodificação do mundo e, depois de constituídas, integram-se no sistema de valores, atitudes, ideias, normas, preconceitos e estereótipos com os quais categorizamos e interpretamos o mundo, processo este assente numa estrutura mental preexistente que possibilita a comunicação com os membros da nossa comunidade. Ou seja, as representações sociais são, em fases diferentes da sua existência, um processo e um produto: são simultaneamente geradas e adquiridas no decurso constante de trocas e de interações sociais (Moscovici, 1994).

Tomando este ponto de vista podemos afirmar que o ser humano constitui e utiliza representações sociais como fenómeno cognitivo e como sistema de interpretação em todas as circunstâncias, incluindo nos momentos em que se relaciona com o património cultural e

em espaço museal. São as representações sociais de cada pessoa (partilhadas com o grupo, mas relacionadas com a esfera específica em que são originadas) que lhe permitem interpretar o discurso museológico e descodificar e apropriar-se do património cultural musealizado, integrando-o no seu quadro de pensamento ou estrutura mental preexistente.

Esta interpretação das representações sociais aproxima-se do entendimento das exposições museológicas como meio de comunicação onde o/a sujeito/recetor/a desempenha o papel fundamental na interpretação e descodificação do discurso expográfico. Este ponto é de extrema importância para a aproximação entre a nossa metodologia de abordagem às exposições em espaço museal e a teorização de Moscovici (2004). Ao considerar a existência de um referencial de pensamento preexistente, Moscovici indica-nos que são as nossas representações sociais que constituem a baliza à interpretação individualizada de uma exposição, evitando que este processo seja uma pulverização infinita de leituras. Relembramos aqui as limitações apontadas por Joly (2002) na interpretação das obras de arte e das imagens, constituídas pelas nossas expectativas e pelos nossos preconceitos e estereótipos sociais, ou seja, pelas nossas representações sociais.

A teoria das representações sociais permite-nos abordar as exposições através do ponto de vista do/a sujeito/visitante/utilizador/a sem que um determinado discurso expográfico perca um significado subjacente comum às pessoas pertencentes a um determinado grupo.

Apesar de reconhecer às representações sociais um carácter dinâmico e considerar que refletem a diversidade dos grupos sociais e das pessoas que as produzem, Moscovici afirma:

“Todos os sistemas de classificação, todas as imagens e todas as descrições que circulam dentro de uma sociedade, mesmo as descrições científicas, implicam um elo de prévios sistemas e imagens, uma estratificação na memória colectiva e uma reprodução na linguagem que, invariavelmente, reflecte um conhecimento anterior (...)” (Moscovici, 2004, 37). (Sublinhado nosso).

Sempre que alguém se depara com algo novo e desconhecido é acionado um mecanismo de familiarização baseado nos quadros de pensamento preexistentes que aponta para o enraizamento das novas representações sociais em quadros mentais e de conhecimento prévios, que atuam ao nível subliminar e muitas vezes inconsciente. Existe desta forma uma predominância do passado sobre o presente e da imagem sobre a realidade, por forma a que todo o objeto novo e desconhecido se torne familiar. O facto das representações sociais se basearem em quadros mentais preexistentes tem como consequência que as representações sociais de grupos cultural e socialmente distintos sejam também elas diferentes, algo que nem sempre é tido em consideração ao

elaborarmos uma exposição museológica. A tendência é para o discurso neutro e universal e para exposições de carácter permanente ou de longa duração que não permitem acompanhar as mudanças sociais cada vez mais rápidas e os avanços da investigação e do conhecimento.

A definição de Moscovici chama ainda a atenção para o aspeto da comunicação entre os indivíduos, porque segundo ele “Todas as interações humanas, surjam elas entre duas pessoas ou entre dois grupos, pressupõem representações” (Moscovici, 2004, 40). As representações sociais surgem com a finalidade primeira e fundamental de tornar a comunicação não-problemática e reduzir o “vago” (Moscovici, 1994, 208) através de um certo grau de consenso entre os membros de um grupo.

As representações sociais identificam-se nos diversos fenómenos tais como as conversações, identificam-se nas ruas, nos meios de comunicação de massa, nos canais informais de comunicação social, nos movimentos sociais, nos atos de resistência e em todos os lugares sociais entre os quais podemos incluir os museus (Moscovici, 2008; Guareschi e Jovchelovitch, 2008). O papel da comunicação na emergência, no processo de formação, nas dimensões das representações e nas suas consequências⁸⁴ é para Moscovici um dado fundamental na Teoria das Representações Sociais.

Sendo os museus e as exposições um meio de comunicação temos de admitir que enquanto fenómeno social são também espaços onde as representações sociais interagem, se alteram e provavelmente emergem e são constituídas.

De acordo com a definição de Jodelet (1994) as representações sociais como conhecimento socialmente elaborado e partilhado têm como intervenientes na sua construção um “sujeito, um objeto, um contexto” e evidenciam um carácter prático. Como forma de conhecimento, as representações exprimem os grupos e indivíduos que as forjam e dão do objeto que representam uma definição específica, ou seja, constituem uma visão consensual da realidade dentro daquele grupo.

É também Jodelet (1994) quem explica como se formam as representações sociais. Perante um novo acontecimento em contexto social⁸⁵ surgem diversas reações que podem ser de expectativa, de medo, de euforia, de aplauso. Esse acontecimento mobiliza uma atividade cognitiva para o compreender, dominar e defender-se dele (representações como fenómeno cognitivo).

Nesta primeira fase a falta de informação favorece a emergência de representações que circulam de boca em boca e através dos media. Elaboradas com os meios e as

⁸⁴ As consequências das representações são os estereótipos, as atitudes e as opiniões (Bauer e Gaskell; 1999,165).

⁸⁵ A autora dá como exemplo o surgimento da SIDA.

informações disponíveis, estas representações inscrevem-se em quadros de pensamento preexistentes - indo aqui ao encontro das afirmações de Moscovici - que permitem a sua interpretação (moral, religiosa, médica, etc.). Por vezes surgem novos vocábulos que possibilitam descrever a representação e, finalmente, as representações formam sistemas e dão lugar a teorias espontâneas, versões da realidade, que incarnam imagens ou que condensam palavras, umas e outras carregadas de significados.

Ao surgir uma nova representação ela torna-se conhecimento partilhado por um grupo social (representação como sistema de interpretação) e numa estrutura que conseguiu uma estabilidade, através da transformação duma estrutura anterior (Duveen, 2004).

Neste processo social de produção do conhecimento, a formação da representação apresenta uma sequência de dois mecanismos - a ancoragem e a objetivação - desenvolvidos teoricamente por Moscovici (2004). O primeiro, a ancoragem, através da qual se tenta colocar num contexto familiar ideias estranhas e reduzi-las a categorias e imagens comuns, ou seja, tornar familiar objetos desconhecidos. O segundo, a objetivação, através da qual se transforma algo abstrato em algo quase concreto, algo que está na mente em algo que existe no mundo físico. Na objetivação, as pessoas ou os grupos acoplam imagens reais, concretas e compreensíveis, retiradas do quotidiano, aos novos esquemas conceptuais. É por isso que Moscovici afirma que “toda a representação = imagem/significação”, ou “em outras palavras, a representação iguala toda imagem a uma ideia e toda ideia a uma imagem” (Moscovici, 2004, 46).

Reaproximemo-nos de novo da teorização de Jodelet (1994) no momento em que afirma que em todas as representações sociais se estabelecem relações entre um “sujeito, um objeto e um contexto”. O objetivo das representações sociais é que o sujeito abstraia sentido do mundo e introduza nele ordem e perceção. Mas como estruturas dinâmicas transportam sempre a marca do sujeito/grupo social que as produz operando num conjunto de relações e de comportamentos que surgem e desaparecem junto com as representações. A dinâmica das representações sociais inscreve-se no processo mais vasto da comunicação também ele definido pela intervenção de um sujeito, um objeto e um contexto.

Sendo um modo de conhecimento sociocêntrico, as representações sociais derivam das necessidades e dos desejos do grupo que as constitui. Existe por isso um desfazamento entre o novo objeto e a sua representação (enquanto objeto do conhecimento em construção) decorrente das características e necessidades do grupo onde se forma a representação. Esse desfazamento é o resultado da marca do grupo ou da cultura impressa na representação social e explica porque, perante um mesmo objeto, surgem

representações distintas consoante o grupo ou a cultura responsável pela construção desse saber social.

É o papel ativo da pessoa na produção e comunicação das representações sociais, defendido por Moscovici e por Jodelet, que nos possibilita aplicar a Teoria das Representações Sociais à sociomuseologia. Afirma Moscovici:

“O que estamos sugerindo (...) é que pessoas e grupos, longe de serem receptores passivos, pensam por si mesmos, produzem e comunicam incessantemente suas próprias e específicas representações e soluções às questões que eles mesmos colocam. Nas ruas, bares, escritórios, hospitais, laboratórios, etc. as pessoas analisam, comentam, formulam “filosofias” espontâneas, não oficiais, que têm um impacto decisivo em suas relações sociais, em suas escolhas, na maneira como eles educam seus filhos, como planejam seu futuro, etc. Os acontecimentos, as ciências e as ideologias, apenas lhes fornecem o “alimento” para o pensamento.” (Moscovici, 1994, 45). (Sublinhado nosso).

Esta ideia aproxima-se da que formulamos anteriormente sobre a dificuldade das exposições para alterarem a maneira de pensar das pessoas, mas confirma a capacidade para estabelecerem uma negociação com os/as visitantes/utilizadores/as dirigindo o seu pensamento, constituindo um meio de confrontação entre o/a observador/a, o observado e o/a produtor/a.

É este papel ativo da pessoa na formação e transmissão das representações sociais e o reconhecimento de um quadro de conhecimento ou estrutura mental preexistente, que nos permite aplicar a teoria das representações sociais à sociomuseologia e à análise de exposições em contexto museal.

Tanto na definição de sociomuseologia como no processo de comunicação que é o museu/exposição, a pessoa desempenha um papel essencial. Se a pessoa está representada nos museus através do património ali preservado, também assume um papel ativo como visitante/utilizador/a na apropriação desse património recontextualizado e interpretado no espaço museal. Se numa representação social estão sempre presentes um “sujeito, um objeto e um contexto” (Jodelet, 1994) o mesmo é verdade no contexto museal, espaço onde ocorre a relação entre a pessoa com os bens culturais que são interpretados com recurso às representações sociais.

Esta dinâmica entre a pessoa e o objeto verificada na sociomuseologia e nas exposições museológicas em espaço museal relaciona-se com a característica que Jodelet (1994) destaca nas representações sociais. Entendidas como uma modalidade de conhecimento e dotadas de um carácter prático, dado estarem orientadas para a comunicação e a compreensão das várias dimensões da vida social e do mundo, as representações sociais têm uma função e um papel a desempenhar em todas as interações sociais, inclusive nas que ocorrem em espaços museais.

Este percurso de pensamento aproxima-nos de Ângela Arruda (2002) para quem as representações sociais surgem no universo do conhecimento consensual e são uma produção simbólica da pessoa inscrita na sociedade.

O conhecimento consensual, segundo esta autora, diz respeito à modalidade do conhecimento do senso comum, por oposição ao conhecimento científico, indo ao encontro de Moscovici que distingue também duas formas diferentes de conhecer e de comunicar: a consensual e a científica. Não existindo hierarquias entre ambas, distinguem-se por terem propósitos diferentes: o universo consensual é o que se constitui na conversação informal, na vida quotidiana, enquanto o conhecimento científico pertence a um universo reificado e a uma sociedade de especialistas. As representações sociais constroem-se com mais frequência no universo consensual ou do senso comum, apesar das duas formas de conhecimento não serem estanques.

Esta questão torna-se relevante no contexto das exposições museológicas onde em determinadas situações se pretende transmitir conhecimento científico a públicos que são maioritariamente portadoras e transmissoras do conhecimento ao nível do senso comum. Mas o conhecimento científico transmitido nas exposições museológicas restringe-se, na maioria das vezes, aos objetos reduzidos às características técnicas, tecnológicas e materiais. Importa ainda frisar que as representações sociais resultantes do conhecimento do senso comum não são uma cópia nem um reflexo da realidade, mas “uma tradução, uma versão desta” (Arruda, 2002,134), o que remete de novo para o universo do simbólico.

Neste momento impõe-se voltarmos à reflexão sobre as exposições entendidas como espaço de representação para o relacionarmos com a sociomuseologia. Ao trabalharmos com uma definição de sociomuseologia que a compreende como o estudo da relação entre a pessoa/comunidade com os objetos/bens culturais/património, relação essa que ocorre num espaço/cenário/museu/território, trabalha-se com o conceito de museus considerados como espaços de relação da pessoa e da sociedade com o património e onde são dadas utilizações coletivas a esse património.

Alguns pontos comuns podem ser identificados entre as exposições museológicas como meio de comunicação e espaço de representação e o modo de funcionamento das representações sociais tal como as definimos atrás relacionadas com os processos de comunicação:

1 - Os museus estabelecem sistemas de categorização de parcelas da realidade (os bens culturais/objetos) contribuindo para a apreensão do mundo (como construtores de saberes) permitindo às pessoas orientar-se e relacionar-se com o património cultural preservado;

2 - Os museus são espaços de comunicação e interpretação, materializados na sua forma mais evidente, nas exposições museológicas;

3 - Os museus como espaço de representação trabalham com modos de fixação simbólica da realidade e não com a realidade em si mesma;

4 - Os museus definidos como espaços de relação entre o sujeito com o património cultural atribuem à pessoa um papel determinante.

Ao refletirmos sobre os pontos de contacto entre o processo comunicacional que ocorre nas exposições e as representações sociais, não podemos esquecer que o património preservado e exposto em museus é apenas uma parcela de um mundo maior de objetos e de ideias, que não cabem nos museus. Estes recebem fragmentos da realidade aos quais foi atribuído um valor relevante para a comunidade e para a identidade coletiva e que refletem a memória social.

O património cultural preservado está organizado em muitos museus - aqueles vocacionados para o trabalho com os objetos culturais ⁸⁶ - em categorias técnicas tais como a arte, a arqueologia, a etnografia - correspondendo ao estabelecimento de uma ordem, uma classificação intencional do mundo material e do universo simbólico. Ao selecionar e categorizar os bens patrimoniais, os museus desenvolvem ações de legitimação dessa escolha que servem de fundamento posterior ao discurso apresentado ao público.

Já vimos atrás que a forma como o património é apresentado nos museus, mesmo nas exposições que se pretendem mais realistas e de reconstituição de ambientes ou de factos, aquilo que é representado não é o real, mas uma interpretação do real, uma leitura da realidade (Hainard, 1984/1994; Jeudy, 1992). Os museus criam - e podemos mesmo colocar a questão se não serão eles próprios - sistemas de representação simbólicos das culturas que musealizam a partir dos vestígios identitários preservados nas coleções.

É importante lembrar que o património musealizado resulta de representações sociais comuns a determinada comunidade que atribui valor àquele grupo específico de bens. Ou seja, o processo de seleção patrimonial está sujeito ao mesmo tipo de apreensão, descodificação e categorização a que toda a realidade está sujeita, o que explica a razão de em determinadas épocas ou sociedades se valorizar determinado recorte patrimonial e noutras valorizar um recorte diferente. Interessará à sociomuseologia investigar se este processo de seleção do acervo patrimonial se inscreve no âmbito do conhecimento científico

⁸⁶ Apesar de nem todos os museus categorizarem os bens patrimoniais desta forma estanque e rígida, pois optam por trabalhar com conceitos, ideias e problemas, torna-se importante para a continuação da investigação sobre a imagem da Mulher em exposições dos museus portugueses, considerar esta vertente de trabalho, dado que as exposições que iremos analisar centram-se quase exclusivamente no objeto material exposto.

ou resulta do conhecimento do senso comum, ou se resultará de um processo misto em que ambas formas de conhecimento estão presentes.

Por outro lado, a museologia aplicada no tocante à função de inventariação é em si mesma um sistema de categorização, o mesmo podendo afirmar-se sobre um grande número de exposições organizadas por tipologias de objetos.

Já analisamos os museus e as exposições museológicas como meio de comunicação. Estando a ação de comunicação na base de todas as interações humanas, está também presente nos museus sendo estes um meio emissor através da utilização de signos (os bens culturais). Mas o museu apresenta conteúdos organizados em mensagens e utiliza-os para comunicar algo, relacionando signos com objetos. É o/a visitante/utilizador/a, aqui entendido/a como recetor/a, quem dá sentido ao bem cultural musealizado, interpretando-o, descodificando-o e aplicando-o a uma situação determinada. Isto reforça a ênfase no papel ativo da pessoa em contexto museológico dado que uma exposição só cumpre o seu significado em presença de alguém que lhe atribui um sentido (Hernandez, 1998).

Numa exposição museológica interagem as pessoas e a sociedade para construir uma interpretação da realidade: quem olha descodifica as imagens através das representações sociais que traz consigo e que partilha em comum com grandes parcelas da comunidade ou grupo social. Mas se as representações sociais se formam na rua, nas conversas, nos meios de comunicação e também quando alguém se coloca perante a herança histórico-cultural (Guareschi e Jovchelovitch, 2008), o espaço dos museus impõe-se-nos como lugar possível para a condução do pensamento e dos sentidos que possibilitam a formação ou a alteração das representações sociais.

Já aceitamos que a comunicação em espaço museal não tem um percurso unidirecional: ela faz-se sempre entre quem comunica e quem recebe a comunicação. Assumindo como Moscovici e Jodelet que o/a sujeito/recetor/a tem um papel ativo no processo de comunicação, cada pessoa representa um papel na elaboração, transformação e comunicação das representações sociais que decorre das suas próprias categorias cognitivas, do meio cultural e das experiências pessoais (Mannoni, 2008, 71).

Também concordamos que num espaço museal a pessoa não é um/a recetor/a passivo, apesar da comunicação se processar na maioria das vezes do museu para o/a visitante/utilizador/a, assumindo o museu uma postura homologatória. Ao entrar no museu, a pessoa transporta consigo as suas representações sociais - visões do mundo, crenças, mitos, religiões, normas, valores e estereótipos - que coloca em ação perante uma exposição museológica e o património ali preservado, interpretando-o à sua maneira. Ou,

como diz a teoria das representações sociais, tornando o desconhecido, conhecido, igualando uma imagem a uma ideia e uma ideia a uma imagem.

Num museu, um objeto museológico (vamos tomar como exemplo um retrato a óleo de uma mulher) corresponde a diversas representações sociais em simultâneo e pode ser interpretado em diversos níveis de análise:

- A representação do objeto “quadro” corresponde a uma representação para o/a utilizador/a/observador/a; a pessoa descodifica aquele objeto como um quadro, não o confundindo com uma fotografia ou uma escultura porque tem uma representação mental do objeto “quadro”; estamos no nível de análise pré-iconográfica de Panofsky.

- Aquilo que está pintado no quadro ou o conteúdo (no nosso exemplo um retrato de uma mulher) é uma representação ou imagem de alguém que não está presente, podendo ser real ou imaginária. Nesta última situação também se pode considerar que a mulher retratada é produto da mente do/a pintor/a e já ela própria uma representação e não uma entidade concreta, o que remete para o universo da representação simbólica; situamo-nos na análise iconográfica de Panofsky.

- Finalmente, ao utilizar os objetos musealizados para construir uma exposição que tem subjacente um discurso, uma mensagem, esses objetos passam a ser representações desse discurso que poderia ser “escrito” ou transmitido de uma infinidade de maneiras através do processo de comunicação. Correspondendo às representações sociais, os objetos museológicos são utilizados para mostrar ou falar de algo que não está presente: uma dada cultura (representação de um contexto), um facto histórico ou uma ideia. Eis ficamos perante o nível de análise iconológica de Panofsky.

Qualquer que seja o ponto de observação, descodificação e interpretação da pessoa que visita uma exposição museológica - a) o objeto pelo objeto, b) aquilo que está representado no objeto, c) aquilo que se pretende que o objeto transmita em contexto expositivo, d) ou aquilo que o/a sujeito/visitante entende do discurso expositivo, mesmo que seja diferente da intenção do/a produtor/a/museólogo/a e do/a artista/produtor/a - estamos perante representações sociais tal como as define a psicologia social.

Refira-se ainda que as representações sociais podem ser analógicas ou analíticas; as primeiras (analógicas) caracterizam-se por reproduzir a imagem ponto por ponto do objeto representado (exemplo: fotografias), ou seja, uma cópia do objeto. Nas segundas (analíticas) a relação com o representado repousa sobre uma convenção arbitrária onde o simbolismo tem um papel muito importante. Estas representações utilizam ícones (imagens, palavras) que condicionam o discurso social e estão enraizadas num nível subliminar (Mannoni, 2008).

Esta distinção entre as representações sociais aplica-se ao processo comunicacional em contexto museológico. Numa exposição museológica pode valorizar-se o objeto museológico através do seu significado denotativo ou objetivo - em que o objeto é associado ao seu significado direto (uma representação analógica) - ou através do significado conotativo ou subjetivo - em que o objeto é associado a uma relação contextual, ao significado funcional, às mensagens ocultas que subjazem a uma imagem ou objeto (uma representação analítica) (Hernandez, 1998).

Utilizaremos na nossa análise as representações sociais sob o ponto de vista analógico e analítico para construirmos os instrumentos de análise da imagem da Mulher em exposições museológicas.

Entre a sociomuseologia e a teoria das representações sociais consideramos existirem diversos pontos de contacto:

- Relacionados com os sistemas cognitivos e de apreensão da realidade,
- Com os fenómenos de comunicação e de interpretação,
- Com o papel ativo da pessoa em interação com o grupo e os objetos,
- E com o nível da representação simbólica.

Se considerarmos as exposições museológicas em espaço museal como locais de provocação e de crítica, como nos permite a sociomuseologia, será legítimo admitir que uma exposição poderá utilizar o conjunto dos bens patrimoniais para mostrar uma imagem da mulher que não corresponda aos estereótipos mais comuns e desfavoráveis e, dessa forma, promover a igualdade de género e consequentemente a inclusão social ao tentar conduzir o pensamento dos sujeitos.

Metodologicamente, a utilização da teoria das representações sociais como ferramenta de análise de uma exposição museológica permite-nos elaborar uma grelha construída a partir da ideia preexistente de mulher, recorrendo às categorias sociais, aos papéis sociais e aos estereótipos atribuídos às mulheres na contemporaneidade, porque, como vimos, será através desta estrutura mental preexistente que a pessoa irá descodificar as imagens que lhe são apresentadas nas exposições museológicas.

Introduzimos neste momento da nossa reflexão os estereótipos sociais considerados como uma das consequências das representações sociais. Interessam-nos especificamente os estereótipos sociais de género para a construção da grelha de análise da imagem da mulher em exposições museológicas em espaço museal.

Sendo as representações sociais demasiado vastas e desenvolvendo-se em várias dimensões em simultâneo (afetiva, cognitiva e social) e incluindo os sistemas de crenças, valores, atitudes, tornando inviável a realização da nossa pesquisa empírica com recurso às

representações sociais da mulher, no espaço de tempo disponível para a realização de uma tese de doutoramento.

Quando uma categoria de análise social - como o género ou a mulher - é definida e aceite coletivamente e é partilhada ao nível dos conteúdos pelos membros pertencentes a essa categoria e pelos membros pertencentes a outras categorias, estamos perante um estereótipo social.

Os estereótipos sociais são inerentes ao processo de categorização e traduzem-se normalmente em juízos discriminatórios (mais raramente em juízos valorizadores) relativamente aos membros de um grupo e substituem-se e antecipam-se ao conhecimento dos membros de uma categoria social (Amâncio, 1994, 43-45). Constituem uma forma de conhecimento normalizadora do comportamento das pessoas. É com este significado que, segundo Lúcia Amâncio, existe uma coincidência conceptual na definição de estereótipos sociais e representações sociais, ao nível dos conteúdos socialmente partilhados sobre grupos sociais (Amâncio, 1994, 48).

A aplicação dos estereótipos sociais ao género traduzem-se no conjunto das normas, atributos e características associados às formas de ser homem e de ser mulher. Entendidos como crenças estruturadas acerca dos comportamentos particulares do homem e da mulher, os estereótipos de género definem aquilo que uma pessoa do sexo feminino e uma pessoa do sexo masculino é para os outros membros do grupo.

Os estereótipos são, portanto, um esquema de interpretação das condutas dos membros de um grupo (Martelo, 2004, 19) ou uma representação social desses mesmos grupos por elementos não pertencentes a eles.

A conceptualização dos estereótipos de género consubstancia-se em dois níveis: os estereótipos das características de género e os estereótipos dos papéis de género. Relativamente às primeiras - as características de género - o estudo dos estereótipos mostram o masculino associado à dominância e à instrumentalidade, à dimensão da estabilidade emocional, dinamismo, agressividade, autoafirmação e independência. O estereótipo feminino por seu turno é caracterizado pela submissão e pela expressividade, instabilidade emocional, passividade e a orientação interpessoal (Amâncio, 1994, 49; Neto, 1999, 12-13).

Os estereótipos femininos relativos às categorias de género dominantes na sociedade ocidental contemporânea e utilizados na definição da imagem social da mulher, tais como afetuosa, bonita, carinhosa, dependente, elegante, emotiva, feminina, frágil, maternal, meiga, romântica, sensível, sentimental, sensível, sedutora, refletem o ponto de vista prevalente do grupo/sociedade.

Os estereótipos dos papéis de género têm como consequência a categorização social das tarefas atribuídas às mulheres e aos homens e refletem-se nas subcategorias sociais aplicadas à mulher, como a de mulher-mãe, mulher-esposa, mulher-dona de casa ou de mulher-professora. Estas mantêm-se como subcategorias dominantes, coexistindo simultaneamente na sociedade ocidental atual (Amâncio, 1994b; Brandão, 1979; Hartnett e Boden, 1979; Kite, 2001; Laqueur, 2006; Leyens e outros, 1990; Marques, 2004; Neto e outros, 1999; Rochblave-Spenlé, 1970; Williams e Best, 1990).

A assimetria existente nos papéis sociais atribuídos tradicionalmente a homens e a mulheres, colocam estas últimas “numa condição de grupo minoritário” (Amâncio, 1994, 32).

Estabelecemos até ao momento que cada pessoa desempenha um papel ativo e determinante na forma de apreensão das imagens expostas em exposições museológicas. Aceitamos que as representações sociais, bem como os estereótipos sociais constituem uma forma de conhecimento com o qual as pessoas descodificam e se relacionam, não apenas com o mundo, mas também com os bens culturais expostos em espaço museal.

Analisemos agora qual a imagem da mulher preexistente nos quadros mentais e do conhecimento da sociedade ocidental atual para percebermos como se chegou à imagem e às representações sociais atuais da mulher.

Reafirmamos que só o posicionamento numa sociomuseologia de forte intervenção na comunidade e capaz de gerar a mudança e provocar o desenvolvimento social e cultural, uma imagem ou mensagem transmitida numa exposição museológica terá impacto suficiente para guiar opiniões e constituir-se em conhecimento do senso comum, ou seja, em representação social. Trata-se de consciencializar as/os profissionais dos museus desse poder e de canalizar a sua utilização para a eliminação dos estereótipos socialmente promotores da desigualdade de género.

III.3.

A construção social da atual imagem da Mulher

Partindo da ideia de Moscovici (2004) de que é necessária a existência de um referencial de pensamento preexistente para que as representações sociais surjam, também a forma como são representadas socialmente as mulheres no século XXI (a sua representação social atual) assenta num pensamento preexistente sobre a mulher que é imperativo esclarecer para a continuidade da nossa investigação.

Já a antropóloga Michelle Rosaldo (1979) tinha constatado que em todas as sociedades conhecidas e estudadas se verifica o reconhecimento de diferenças entre os sexos, tarefas e responsabilidades associadas primordialmente às mulheres ou aos homens (divisão social do trabalho) numa aceitação generalizada da assimetria dos papéis de género. Mas aquilo que sustenta a desigualdade entre homens e mulheres é o facto das atividades masculinas serem mais valorizadas socialmente e que os sistemas culturais proporcionem autoridade e estima aos papéis e às atividades dos homens.

As afirmações de Rosaldo decorrentes de estudos de campo no âmbito da antropologia confirmam aquilo que Margaret Mead tinha observado na década de trinta do século XX: os valores de prestígio estão comumente associados às atividades dos homens.

Rosaldo (1979) explicou esta “assimetria universal dos papéis sexuais” como resultando de um conjunto amplo de fatores intimamente ligados à base das atividades das sociedades humanas e apontou a oposição universal entre a vida pública e a vida privada (doméstica) como a estrutura necessária para entendermos a assimetria entre os papéis masculinos e femininos numa sociedade.

As sociedades mais igualitárias na esfera do género não são aquelas em que os homens e mulheres se opõem ou competem uns com os outros, mas aquelas onde os homens valorizam e participam na vida doméstica e privada. Uma sociedade é tanto mais igualitária quanto menor for a distinção entre as esferas do domínio público e do domínio privado constituindo esta eliminação o patamar onde se atinge a igualdade de género.

Esta visão de Rosaldo aproxima-se da de Camps (2001) para quem o caminho para a igualdade está em “feminizar os homens” significando com isto “tornar pública a cultura

que é a outra”, aproximar a cultura privada das mulheres da cultura pública dos homens (Camps, 2001,18). Isso permitiria, segundo a autora, o reconhecimento e a valorização social da esfera privada e “reprodutiva”.

Atualmente, nas sociedades da Europa Ocidental, onde as esferas públicas e privadas estão diferenciadas, as mulheres conseguem um estatuto e poder consideráveis principalmente quando adotam os papéis sociais dos homens: a masculinização da mulher surge como o caminho mais rápido para a igualdade. Mas Rosaldo (1979) demonstrou que mesmo estas mulheres constituem uma elite e uma minoria dentro da população feminina.

Não sendo possível (nem provavelmente desejável) abandonar a vida privada associada à maternidade e essencial para a continuidade da espécie humana e a reprodução das sociedades, trata-se de compatibilizar a vida privada e a pública, feminizando os homens e conseguindo uma maior valorização das atividades associadas à vida privada e feminina. Um dos aspetos básicos da feminização da sociedade proposta por Camps é a mudança nas conceções daquilo que é público e do que é privado (Camps, 2001, 23).

A mulher na contemporaneidade é definida por um conjunto de preconceitos, estereótipos, categorias, atitudes, normas, comportamentos, papéis sociais, imagens coletivas relacionadas com o corpo, crenças, superstições, mitos, etc. na maioria veiculados através dos meios de comunicação audiovisuais, cinema, revistas da especialidade e pelos sistemas educativos e ambiente familiar.

No século XX testemunhamos a alteração da imagem da mulher sem que se assistisse a uma alteração significativa das categorias sociais predominantes e dos papéis sociais que lhe são atribuídos: a mulher continua a ser mulher-esposa, mulher-mãe e mulher-dona de casa, a que se somou por motivos de necessidade económica a de mulher-trabalhadora.

Nunca como agora a mulher foi tanto “mulher-orquestra”⁸⁷ apesar da crescente igualdade legal e legislativa. Este conceito de mulher condicionada por estruturas e ideologias religiosas, económicas, sociais e culturais constitui o referencial de pensamento preexistente de que fala Moscovici, onde assentam as representações sociais da mulher na contemporaneidade.

Mas como se chegou a esta dicotomia, oposição e diferenciação da valorização das esferas pública e privada? Porque ficou a mulher associada à segunda? Como se construiu a atual imagem da mulher na sociedade?

⁸⁷ Expressão utilizada por Anne Marie Sohn (1996) e referida por Pinho, Marques e Guimarães (2006, 100-101) para designar a sobreposição de categorias atribuídas às mulheres: mãe, esposa e dona de casa.

Diz-nos a arqueologia que a categoria “mulher” começou a ser construída há 30 000 anos e que antes dessa data não existia qualquer diferenciação sociocultural entre homens e mulheres.

Em termos de representação visual da mulher, a arte do paleolítico⁸⁸ que sobreviveu até aos nossos dias, apresenta menor número de representações de mulheres que figuras de animais e a mulher era representada por vulvas, triângulos púbicos, sinais ovais e pelas estátuas de Vénus com seios hipertrofiados, ventre e nádegas enormes, braços, pernas e cabeça finas e atrofiadas (Lipovetsky, 1997/2006, 125).

Na arte do neolítico⁸⁹ as representações da mulher já ultrapassavam em número as dos animais e as imagens apresentavam nádegas e seios volumosos, sexo muito marcado, face pouco elaborada.

Há 6 000 anos antes de Cristo assistiu-se a uma humanização da figura feminina e as mulheres começaram a ser representadas com olhos, pinturas e incrustações em obsidiana (Lipovetsky, 1997/2006, 126). No Próximo Oriente surgiram nesta época as primeiras deusas mãe sugerindo um sistema hierárquico, um culto à fecundidade e a existência de um “sagrado” superior à humanidade.

A ausência do culto da beleza feminina prolongou-se por todas estas civilizações e persistiu no mundo rural tradicional até épocas recentes. Verifica-se uma predominância na maior parte da história da humanidade, da representação da mulher dissociada da beleza (Lipovetsky, 1997/2006, 128).

A primeira distinção social entre mulheres e homens surgiu com o aparecimento da propriedade privada e da noção da mulher como propriedade, associada à procriação e à divisão social do trabalho. A noção da mulher com “valor de propriedade” é determinante no pensamento de Irigaray (1983) para quem a sociedade tal como a conhecemos é fundada na troca das mulheres. Afirma a autora que aquilo que assegura o fundamento da ordem económica, social e cultural é o facto de os homens fazerem circular as mulheres entre eles, situação esta regulada pelo tabu do incesto (Irigaray, 1983, 167). Numa interpretação marxista da sociedade, a autora considera que o valor social da mulher reside exclusivamente no seu valor de troca, simbolizando a apropriação da natureza pelo homem, numa clara associação da mulher com a natureza e a reprodução e numa associação do homem com a cultura e o poder.

⁸⁸ O Paleolítico situa-se cronologicamente entre os 2,5 milhões de anos e 10.000 anos a.C. aproximadamente. As mais antigas manifestações artísticas conhecidas situam-se entre os 20 000 e os 12 000 anos, nas quais se incluem as pinturas e gravuras rupestres.

⁸⁹ O Neolítico iniciou-se cronologicamente há 10.000 a.C.(aproximadamente). Neste período assistiu-se à chamada “revolução neolítica” com a descoberta da agricultura, da pastorícia, da produção de cerâmica e da produção têxtil.

Lipovetsky (1997/2006), por seu turno, explica ainda como emergiu a associação entre a mulher e a beleza decorrente da riqueza advinda da propriedade privada e do surgimento das classes sociais ricas:

“Pour qu’advienne l’idolatrie du beau sexe, il a fallu (...) que surgisse la division sociale entre classes riches et classes pauvres, classes nobles et classes labourieuses, avec pour corrélat une catégorie de femmes exemptées du travail.” (Lipovetsky, 1997/2006, 131).⁹⁰

Estas práticas estavam já presentes nas sociedades pré-clássicas e clássicas⁹¹ patentes em textos e obras de arte que já retratavam as mulheres na tarefa de embelezamento que passa a ser incompatível com o trabalho feminino.

Com a Cristandade e durante a Idade Média, a beleza feminina associou-se ao pecado e a cultura medieval recusou a celebração da mulher. A única exceção era a Virgem Maria cujas representações iconográficas possuem a inocência da beleza. Mas para Lipovetsky, Maria não era o símbolo da mulher real, continuando esta a ser considerada a raiz de todo o mal (Lipovetsky, 1997/2006,138).

A idolatria do “belo sexo” foi uma criação do Renascimento e nos séculos XV e XVI iniciou-se o processo de dignificação da beleza feminina de que somos herdeiras/os ainda hoje constituindo uma nova significação “en rupture avec sa diabolisation traditionnelle”⁹² de carácter medieval (Lipovetsky, 1997, 141). A mulher surgiu na Renascença como a mais bela criação da divindade.

As representações renascentistas de Vénus tornaram-se neste período o espelho da perfeição moral e espiritual, o reflexo de um mundo ideal, o caminho da elevação (Lipovetsky, 1997/2006, 143) e substituíram a Virgem Maria na representação do belo. Data também deste período a expansão do gosto pelas pinturas do nu feminino, devendo-se a Giorgione (1505) a primeira representação de um nu feminino deitado na sua obra “Vénus adormecida”, que associou a mulher ao repouso, à languidez, à moleza das atitudes, à passividade e à ociosidade (Lipovetsky, 1997/2006, 148).

A associação da mulher à beleza acompanhou e refletiu a divisão social dos papéis de sexo. Esta divisão prolongou-se de forma particularmente evidente na revolução do vestuário que instituiu uma forte separação entre os homens e as mulheres a partir do século XVI (Lipovetsky, 1997/2006,153). Para o autor estas distinções fazem parte de um

⁹⁰ Tradução livre: “Para que surja a idolatria do belo sexo, foi necessário (...) surgir a divisão social entre classes ricas e pobres, classes nobres e classes trabalhadoras, com a respetiva categoria de mulheres isentas do trabalho.”

⁹¹ Nomeadamente as sociedades do antigo Egito, da Grécia e de Roma antigas.

⁹² Tradução livre: “Em rutura com a sua diabolização tradicional”

processo de especialização dos papéis de sexo que caracteriza o período moderno. O triunfo estético do feminino reforçou “le stéréotype de la femme fragile et passive, de la femme inférieure en esprit, vouée à la dépendance vis-à-vis des hommes” (Lipovetsky, 1997/2006, 154).⁹³

A beleza associada à mulher manteve-se até finais do século XIX dentro de quadros sociais restritos e elitistas, associados às classes privilegiadas, incluindo as homenagens artísticas à mulher através da pintura, literatura, poesia, música. Mas no século XX com a ação dos meios de comunicação de massa, essa associação passou a ser feita em grande escala. Para Lipovetsky (1997/2006, 159) foram rompidos todos os limites que restringiam socialmente a identificação da mulher com a beleza: limites sociológicos, dos modos de produção, do imaginário, da idade, naturais, artísticos.

Se antes a obsessão da beleza se limitava à aparência do rosto, passou a incluir todo o corpo feminino a partir de agora entendido como o local de inscrição e definição das identidades femininas: não mais o corpo biológico, mas o corpo culturalmente construído.

A mulher contemporânea, definida pelo corpo, é cada vez mais aparência. Berger (2004) afirma que a aparência social da mulher é de espécie distinta da do homem: “Os homens agem, as mulheres aparecem. Os homens olham para as mulheres. As mulheres vêem-se a serem vistas.” (Berger, 2004, 51). A aparência das mulheres, a sua imagem e representação têm como finalidade ser observadas pelo homem que assume a função de espetador.

A atual associação da mulher ao corpo é visível na televisão, no cinema, nas *passerelles*, nas revistas femininas e masculinas, na obsessão com as cirurgias plásticas e a estética, numa contradição aparente com as graduais conquistas políticas e sociais e as sucessivas reivindicações pela igualdade exigida pelas mulheres.

No estudo histórico e filosófico sobre a construção social e cultural da imagem da mulher na sociedade ocidental, Lipovetsky (1997/2006) identificou ao longo da história europeia três modelos distintos da imagem coletiva da mulher:

Chamou “*primeira mulher*” ou “*mulher depreciada*” à imagem que perdurou por todo o período histórico na Europa Ocidental, até inícios do século XIX.

O modelo da “*mulher-depreciada*” é caracterizado pela divisão segundo os sexos, pela dominação social, política e simbólica do masculino, por uma hierarquia dos sexos bem definida onde apenas a maternidade escapa à estereotipização. Com o advento do Cristianismo, Maria passou a encarnar o papel da Mãe mas também da sofredora, da piedosa e da submissa e tornou-se o modelo idealizado de mulher.

⁹³ Tradução livre: “(...) o estereótipo da mulher frágil e passiva, da mulher inferior em espírito, votada à dependência em relação aos homens.”

O segundo modelo ou “*segunda mulher*” corresponde à “*mulher enaltecida*” cuja imagem começou a construir-se no século XII (Idade Média) e assumiu as formas do código cortês, o culto da Dama amada, a Bela.

Assistiu-se a uma sacralização da esposa, da mãe e da educadora e a mulher foi colocada num trono como uma criatura celestial e musa inspiradora. Esta idealização não aboliu a hierarquia social dos sexos e as decisões importantes continuaram a ser dos homens. O poder do feminino permaneceu confinado aos campos do imaginário, da poesia, da literatura, dos discursos e da vida doméstica.

Paralelamente foi sendo construída na sociedade ocidental desde o século XII, uma filosofia do amor construída sobre a dissemelhança dos papéis do homem e da mulher na relação amorosa. Afirmou-se a partir deste período a vocação feminina para o amor, consolidada e levada ao extremo nos séculos XIX e XX com a cultura de massas. O amor surgiu como um polo constitutivo da identidade feminina e consolidou a representação social da mulher como naturalmente dependente do homem. Esta associação não pode desligar-se do papel social atribuído à mulher como mulher-mãe, mulher-esposa e mulher-dona de casa. A felicidade feminina passou a ser indissociável do sucesso no amor e associa-se o estereótipo de romântica à caracterização da mulher.

Se à primeira mulher corresponde uma criação decorrente da explicação cosmogónica do mundo, a segunda mulher é uma criação cultural das classes médias do século XVIII resultantes da revolução francesa. A teoria e a sociedade liberal do século XVIII ao proclamar a igualdade não excluía as mulheres, mas as diferenças corporais e sexuais que nessa mesma época foram sendo objeto de investigação médica, acabaram por ditar as diferenças sociais e jurídicas (Laqueur, 1990, 224) baseadas em fundamentos biológicos considerados irrefutáveis.

O movimento sufragista que surgiu por volta de 1870 não colocava em causa estas distinções de base sexual e biológica e as mulheres acabaram por ser excluídas da nova sociedade civil oitocentista por razões baseadas na natureza (Laqueur, 1990, 224-225): criou-se a distinção entre um ser natural e um ser social. Esta distinção foi reforçada pelas práticas discursivas naquilo que Laqueur chama “*la création discursive de la différence*”⁹⁴ ao analisar a criação política dos dois sexos nas obras escritas por filósofos e artistas daquela época (Laqueur, 1990, 226).

A aceitação dos dois sexos biologicamente distintos teve como consequência a criação de uma relação entre homens e mulheres baseada na diferença e não na desigualdade: a diferença incomensurável dos sexos.

⁹⁴ Tradução livre: “(...) criação discursiva da diferença”

Só a partir de 1960 - período pós-moderno - se assistiu à desmistificação dos papéis sociais de género, graças aos movimentos feministas e de luta pela emancipação sexual da mulher. Assistiu-se à deslocação do sentimental para o sexual, sendo agora o sexo o símbolo da relação de poder entre homens e mulheres (Laqueur, 1997, 30).

Surgiu segundo Lipovetsky o modelo da “terceira mulher” ou “mulher indeterminada” que ainda se está a definir na atualidade e é caracterizada pela autonomização em relação ao papel tradicional exercido pelos homens sobre as definições e significações imaginário-sociais da mulher (Lipovetsky, 1997/2006, 291).

O modelo da “terceira mulher” corresponde ao ciclo “pós-mulher-fada do lar” encerrado em meados do século XX e constitui uma rutura histórica na forma como se constrói a identidade feminina. Caracteriza-se pelo reconhecimento social do trabalho das mulheres, pelo acesso destas às atividades e formações profissionais e académicas anteriormente atribuídas aos homens, pelo poder feminino sobre a procriação, a desinstitucionalização da família e pela promoção de um referencial igualitário no casal.

Se este terceiro modelo constitui uma rutura histórica relativamente à construção da identidade feminina, no modo de socialização e individualização do feminino com a generalização do princípio do “*livre governo de si*” (Lipovetsky, 1997, 284 e sgs) é opinião defendida por Lipovetsky que a garantia dos direitos legais das mulheres e do acesso ao mundo do trabalho e da política (na tomada de decisão), coincide no espaço e no tempo com a manutenção da hegemonia masculina, sendo esta inclusivamente aceite pelas mulheres.

Estamos perante um processo de igualização das condições dos dois sexos que não implica o desaparecimento das desigualdades entre eles, nem o fim da divisão social dos papéis de sexo, nem que se tenha chegado a uma intercomunicabilidade dos papéis e lugares do sexo (Lipovetsky, 1997/2006, 293). Verifica-se inclusive segundo o autor, que no momento de escolher uma carreira as mulheres continuam a optar por profissões que lhe estão atribuídas tradicionalmente apesar das amplas possibilidades de escolha.

A atual imagem social dominante da mulher ou a representação social da mulher na atualidade associa-a predominantemente ao corpo, à elegância, à beleza, à juventude e ao amor/sexo que surgem como valores supremos da feminilidade contemporânea (Marques, 2004, 60). E voltamos de novo ao seio das dicotomias entre homens e mulheres, estas associadas ao corpo e ao sexo (natureza) e aqueles ao espírito e à razão (cultura).

Utilizando o estudo que Alice Marques (2004) realizou sobre as representações do corpo da mulher em revistas femininas portuguesas, torna-se claro que a imagem das mulheres na contemporaneidade é principalmente produzida e veiculada pelos meios de comunicação que, como elementos socializadores ou mediadores de representações

partilhadas, ao difundirem o “mito da beleza e a ditadura da moda” ajudam a reforçar a ideia que para as mulheres se imporem socialmente não é suficiente aquilo que fazem, dizem e pensam, mas “aquilo que parecem” (Marques, 2004, 59-64).

Já referimos como se constituem as representações sociais que passam a constituir formas de conhecimento socialmente partilhado. A imagem social das mulheres construída por interesses económicos da indústria cosmética e da moda tem-se imposto como a representação hegemónica e é assim que:

“(…) as representações mediáticas das mulheres preocupadas com a aparência se tornam o equivalente de as mulheres na realidade só se preocupam com a aparência. Porque as representações, cujo estatuto epistemológico é o de conhecimento do senso comum têm, como escreve Denise Jodelet, valor de verdade e valor de realidade” (Marques, 2004, 84).

As atuais representações sociais da mulher definem-na como eternamente jovem ou lutando ativamente contra o envelhecimento com recurso à cosmética, alimentação saudável e exercício físico. São mulheres elegantes, tanto de corpo como de estilo, que recorrem à moda, sexualmente bem sucedidas e independentes. A isto acresce o sucesso na carreira e o êxito na organização doméstica e familiar.

É neste contexto que Marques (2004) fala da existência de uma tripla jornada diária da mulher que inclui a carreira, a vida doméstica e familiar e o trabalho da beleza (Marques, 2004, 80) que exige disponibilidade e dinheiro, originando uma acrescida desigualdade social entre as mulheres: aquelas que têm acesso aos cuidados com a beleza e aquelas que não podem pagar por esses cuidados, originando uma nova categoria promotora da desigualdade a ter em conta: o corpo belo normalizado.

Lipovetsky chama-lhe uma “prisão estética” e a mística da “*beauté-minceur*”⁹⁵ que sucede à prisão doméstica e permite a reprodução da subordinação tradicional das mulheres, como uma máquina de guerra lançada contra os novos avanços sociais femininos (1997/2006, 168).

Numa aparente contradição, a mulher do início do século XXI continua a ser definida por um conjunto de estereótipos de género e de papéis sexuais, que a psicologia tem demonstrado serem comuns a um grande número de sociedades atuais e que a identificam com o corpo e a obsessão pela imagem.

Úteis para a caracterização da imagem da mulher e para a nossa análise, debrucemo-nos sobre os estereótipos sociais associados à mulher. Um estereótipo pode caracterizar-se como uma opinião ou crença partilhada sobre os atributos de uma pessoa,

⁹⁵ Tradução livre: “beleza magra”.

normalmente traços de personalidade, mas também comportamentos de um grupo de pessoas (Leyens; Yzerbyt e Schadron; 1994, 11).

Os estereótipos surgem a partir da observação direta das diferenças dos vários grupos existentes numa comunidade, ou são consequência da exposição aos *media* e outros canais de informação que se impõem como mais uma via de aprendizagem e de interação social (Leyens; Yzerbyt e Schadron; 1994, 40). Daí a importância crucial do processo de comunicação e da utilização que os meios de comunicação fazem do estereótipos e representações de género, museus incluídos.

Uma das formas que a psicologia utiliza para apresentar os estereótipos sociais de género é o recurso às listas de adjetivos e de substantivos associados aos traços definidores de homens e de mulheres, os primeiros associados aos atributos de personalidade e os segundos aos papéis sociais. Por se tratar de uma forma usual e aplicável ao nosso estudo, optamos por utilizar listas de estereótipos femininos para definirmos a atual imagem da mulher.

Selecionámos duas grelhas de estereótipos masculinos e femininos que uma leitura comparativa permite verificar a existência de uma coincidência de conteúdos entre os vários estudos (Amâncio, 1994; Williams e Best, 1997). Começamos pela lista de estereótipos baseados nos traços de personalidade:

Tabela n.º 12
Grelha comparativa do estereótipo feminino e masculino
baseados nos traços de personalidade ⁹⁶

Estereótipo feminino	Estereótipo masculino
Afetuosa +	Ambicioso
Bonita +	Audacioso +
Carinhosa +	Autoritário
Dependente -	Aventureiro
Elegante +	Corajoso +
Emotiva	Desinibido +
Feminina	Desorganizado -
Frágil -	Dominador -

⁹⁶ Estando a analisar estereótipos, selecionamos propositadamente as cores rosa e azul para distinguir entre os estereótipos feminino e masculino.

Estereótipo feminino	Estereótipo masculino
Maternal	Empreendedor +
Meiga +	Forte +
Romântica	Independente +
Sensível +	Machista
Sentimental	Paternalista
Submissa -	Rígido
----	Sério +
----	Superior
----	Viril

Fonte: Adaptado de Amâncio (1994, 63)

Nesta grelha, alguns traços ou atributos de personalidade considerados tipicamente femininos ou masculinos, vêm acompanhados de uma conotação valorativa em termos de negativo ou positivo. Uma primeira constatação é a da existência de um número maior de traços do estereótipo masculino e o maior número de traços masculinos valorizados positivamente, comparados com os estereótipos femininos (Amâncio, 1994, 64). Além disso, classifica-se o estereótipo feminino pelo traço “feminino” (o mesmo que dizer que as mulheres são femininas), mas tal classificação não surge no estereótipo masculino (Amâncio, 1994, 64).

Há uma notória assimetria valorativa nos adjetivos ou atributos da personalidade escolhidos para qualificar as mulheres e os homens com vantagem para estes. Os estereótipos de género que persistem atualmente, continuam assentes na crença da dicotomia de base sexual entre homens e mulheres: as mulheres associadas à natureza e à “dimensão da expressividade feminina” e os homens associados à cultura e à dimensão da competência (Nunes, 2007, 40).

Continua a considerar-se como características próprias do sexo feminino “a passividade, a atenção ao outro e a instabilidade emocional” mas considera-se próprio do homem “o dinamismo, a autoafirmação e a estabilidade emocional” (Nunes, 2007, 40).

Vejamos uma segunda grelha resultante de uma investigação realizada em simultâneo em Inglaterra, Estados Unidos e Irlanda sobre os estereótipos feminino e masculino baseados nos traços sexuais:

Tabela n.º 13
Grelha comparativa do estereótipo feminino e masculino
baseados nos traços sexuais

Estereótipo feminino	Estereótipo masculino
Afetuosa	Ativo
Apreciativa	Aventureiro
Atraente	Agressivo
Inconstante	Assertivo
Sonhadora	Autocrático
Emotiva	Gabarola
Excitável	Grosseiro
Feminina	Confiante
Frívola	Corajoso
Espalhafatosa	Cruel
Amável	Ousado
Nervosa	Dominador
Branda	Empreendedor
Enervante	Energético
Equilibrada	Elegante
Ponderada	Engraçado
Sensível	Inventivo
Sentimental	Preguiçoso
Coração Sensível	Lógico
Submissa	Masculino
Complacente	Racional
Tagarela	Temerário
Tímida	Robusto
Arrebatada	Rude
Fraca	Severo

Estereótipo feminino	Estereótipo masculino
Lamurienta	Austero
Atormentada	Duro
----	Imperturbável
----	Não excitável

Fonte: Adaptado e traduzido de Williams e Best (1990, 28)

Este estudo reflete uma caracterização “pancultural” ou generalista da classificação e categorização dos estereótipos masculinos e femininos que atravessa as culturas (William e Best, 1990, 28).

Os estereótipos baseados nos traços sexuais surgem devido à diferenciação social do trabalho e à atribuição de distintos papéis sociais a mulheres e a homens, associando-se papéis específicos com as pessoas que mais frequentemente desempenham estes papéis. Assim, além dos estereótipos sociais de género, a diferenciação entre homens e mulheres é feita pela atribuição dos papéis de género, ou seja, pela distribuição e atribuição de tarefas e pela diferenciação social do trabalho segundo o sexo. Se os estereótipos se referem ao “que devem ser”, os papéis sexuais ou papéis de género referem-se ao “que devem fazer” (Amâncio, 1994, 71)

A internalização dos papéis de género (e dos estereótipos) resulta de uma aprendizagem difundida e aprendida na escola, na família e divulgada pelos meios de comunicação, que conduz a criança a estruturar cognitivamente o mundo de determinada forma. A valorização das categorias masculinas relativamente às femininas conduz a que o homem seja considerado como o referente enquanto modelo do adulto, com a consequente desvalorização dos papéis sociais femininos e das profissões femininas.

Os papéis de género referem-se a “um conjunto de características culturais, a um conjunto de normas, de ideias definidas e instituídas pela sociedade que determinam o padrão de comportamento a ter por indivíduos no desempenho de uma função, segundo o seu estatuto ou posição” (Martelo, 2004, 18). Ou seja, o papel social é um conjunto de maneiras de agir institucionalizadas às quais corresponde uma conduta que deve responder às expectativas dos outros.

Diferentes papéis foram sendo atribuídos segundo o sexo, servindo este elemento biológico de diferenciação natural para justificar a adequação de uns papéis relativamente a outros, consoante se tratasse de homens ou de mulheres. De acordo com os papéis sociais atribuídos aos homens e às mulheres, vão sendo definidos subtipos ou subcategorias

socialmente aceites: mulher-mãe, mulher-esposa, mulher-dona de casa, mulher-artista, mulher-professora, mulher-força de trabalho, mulher-parceira sexual, homem-executivo, homem-político, homem-desportista.

É a valorização positiva e hierarquicamente superior das expectativas e das características associadas ao género masculino e aos papéis sociais atribuídos ao homem que têm gerado aquilo que se designa por “desigualdade de género” e provocado o aparecimento de políticas para a igualdade.

Optamos no nosso trabalho por incluir na análise da imagem da mulher em exposições museológicas em contexto museal a observação dos estereótipos femininos que cada imagem transmite ao/à visitante/utilizador/a contemporâneo/a.

A mulher como representação em contexto museológico é apresentada por imagens, textos, objetos do universo feminino, vestígios materiais, memórias fragmentadas e quase exclusivamente representada pelos homens (Duby, 1992b).

Como representação através dos objetos musealizados, a mulher da sociedade ocidental surge principalmente como mulher simbólica (associada ao cristianismo - as santas - e ao poder - as rainhas), como mulher despersonalizada (incógnita) e como mulher ausente (sabemos que esteve presente no processo, mas desconhecemos como e quem é).

Duby (1992b) considera que o número de imagens que representam mulheres ao longo da existência humana é abundante e podem ser utilizadas para definir as representações mentais⁹⁷ subjacentes à sua representação ou para compreender a mulher no passado, “no quotidiano da sua vida material” utilizando as imagens como testemunhos diretos da existência feminina (Duby, 1992b, 16).

“(...) esses documentos mostram como as mulheres se vestiam, como se ocupavam nos trabalhos domésticos, os aprestos que utilizavam e deixam adivinhar os seus verdadeiros gestos. Revelam também a posição social que as mulheres ocupavam relativamente aos homens.” (Duby, 1992b, 17).

Mas se o autor considera que existe um abundante número de representações da mulher, não deixa de referir o esquecimento a que a mesma enquanto sujeito social tem sido

⁹⁷ Convém aqui distinguir entre o conceito de representações sociais e o conceito de representações mentais utilizado por Duby. O conceito de representações mentais surgiu na Escola dos Annales que na década de 30 do século XX revolucionou a historiografia francesa. A história das mentalidades procura conhecer as estruturas mentais entendidas na ótica de Philippe Ariès (1990), como o conjunto dos traços coerentes e rigorosos de uma totalidade psíquica que se impõe às sociedades de uma época sem que tenham disso consciência. A Escola dos Annales de Lucien Fèbvre (1878-1956), Marc Bloch (1886-1944), Fernand Braudel (1902-1985), Georges Duby (1919-1996), Philippe Ariès (1914-1984) e Jacques Le Goff (1924-) abriu novos campos de investigação para a história, como os estudos sobre a demografia, a família, a sexualidade, a morte, a sociabilidade, os grupos etários, a criminalidade, a alimentação, a doença, as mulheres e as crianças - ou seja, todo um conjunto de novos objetos socialmente construídos - que hoje nos parecem óbvios mas que só se impuseram na investigação histórica na segunda metade do século XX.

votada ao longo da história e conseqüentemente nos teatros da memória onde se incluem os museus:

“ No teatro da memória, as mulheres são leves sombras. Pouco espaço ocupam nas estantes dos arquivos públicos. Desapareceram na destruição generalizada dos arquivos privados. Quantos diários íntimos, quantas cartas queimadas por herdeiros indiferentes ou irónicos, ou mesmo pelas próprias mulheres que, no crepúsculo de uma vida magoada, remexem as cinzas das suas recordações, cuja divulgação temem. Das mulheres guardaram-se, muitas vezes, objectos: um dedal, um anel, um missal, uma sombrinha, a peça de um enxoval, o vestido de uma avó, tesouros de sótãos e armários; ou então imagens, arrumadas em museus da Moda e do Traje, memória das aparências. Uma arqueologia da vida quotidiana esboça-se nos centros de artes e tradições populares, atentos à vida doméstica.” (Duby, 1990, vol. 1, 11-12). (Sublinhado nosso).

Se os testemunhos diretos das mulheres são escassos e ainda em menor número os que se guardam em arquivos e museus, as imagens que as representam são abundantes. Esta aparente contradição justifica-se pelo histórico papel de dominância social desempenhado pelo homem e é indício da sobrevalorização masculina sobre a feminina: a mulher raramente se auto representa, é representada pelo homem que dessa forma controla a imagem social feminina assimilada e transmitida.

III.4.

Análise de exposições museológicas com perspetiva integrada de género. Os instrumentos de análise.

Propusemo-nos analisar um conjunto de exposições museológicas em espaço museal sob uma perspetiva feminina e verificar qual a imagem da mulher que essas exposições transmitem a partir da utilização dos bens patrimoniais.

Trata-se duma abordagem localizada inequivocamente no campo de investigação em museologia por estarmos situados no âmbito da relação específica da pessoa com o património cultural musealizado.

As metodologias de estudo do género em museologia e em espaço museal não estão ainda muito desenvolvidas, mas alguns autores indicam-nos o caminho a seguir para a construção dos instrumentos de análise.

Segundo Thébaud (1998) existe um método de estudo do género que a autora define em comparar e colocar em relação a situação das mulheres com a dos homens em todos os níveis e através de todas as fontes possíveis. Implica relacionar sempre a evolução da condição feminina com a condição masculina e trabalhar sobre os processos mais do que sobre o estado das coisas (Thébaud, 1998,116-117).

Para a análise das exposições museológicas em contexto museal aproximamo-nos teoricamente da proposta formulada por Marcelo Cunha (2006) ao estudar a representação do “negro” em exposições museológicas. O autor definiu uma abordagem das exposições que articula três etapas:

Fundamentação - compreende fatos, ideias, conceitos, propostas e objectivos do grupo que produziu a Exposição, a mantém e/ou por ela é representado.

Produção - busca materializar e explicitar o discurso institucional, através de recursos materiais, elaboração de imagens e disposições espaciais.

Extroversão e Comunicação - compreende as observações, respostas e discursos do observador visitante. Síntese e compreensão dos dois elementos anteriores.” (Cunha, 2006, 14).

Cunha (2006) entende a exposição como um texto, o chamado texto expográfico, composto por ideias, conceitos, propostas e recursos. Só produzimos uma exposição com base em referenciais que já possuímos e o texto expográfico final é apenas uma das

inúmeras possibilidades de comunicação e interpretação. A fundamentação da exposição terá de procurar-se no quadro mental do grupo que produz o discurso institucional expresso na exposição. A produção é a fase em que materializamos as ideias e os conceitos, as propostas e os objetivos que invocamos na fase de fundamentação. A fase de extroversão e comunicação é aquela em que apresentamos o texto expográfico ao público e em que obtemos uma resposta ou reação.

Mas para o autor a exposição é sempre uma síntese e não possui capacidade para revelar toda a realidade e aquilo que expõe é quase tão importante como aquilo que oculta:

“Expor é revelar/esconder, evidenciar/dissimular, incluir/excluir, iluminar/nublir, elementos que seus organizadores e patrocinadores desejam tornar conhecidos ou esquecidos. Neste quadro, a exposição caracteriza-se também como *espaço de luta entre poderes*, daí advindo exclusões, ocultamentos, selecções, promovendo silêncios e omissões” (Cunha, 2006, 16). (Sublinhado nosso).

Esta interpretação da exposição museológica como espaço de luta entre poderes e um espaço de comunicação que revela tanto quanto omite, aproxima-se do nosso próprio interesse em analisar a imagem das mulheres apresentada em contexto museal para tornarmos explícito aquilo que se revela e aquilo que se omite do universo feminino.

A função de uma exposição museológica é para Cunha (2006) a produção e a difusão do conhecimento, tornar-se um espaço de problematização e reflexão. Tão importante como ser um espaço de problematização é questionar o próprio processo de construção da exposição numa reavaliação e atualização permanentes do discurso.

Esta questão é fulcral quando estamos a analisar as relações de género e concretamente a mulher. Sabendo que as mulheres não têm visibilidade histórica idêntica à dos homens e que a valorização da sua participação na construção da sociedade é inferior à valorização dos homens e o museu como espaço expositivo ao possibilitar que a mulher assumira a condição de “sujeito” assume o papel interventivo na sociedade proposto pela sociomuseologia.

Estabelecemos que nesta tese iríamos analisar os objetos museológicos expostos em museus portugueses como um discurso, entendendo-os como propostas, representações e textos onde se inscrevem sentidos ou significados (Pollock, 2002). Em vez de analisarmos as peças expostas integradas no contexto cultural da produção e como objetos classificados de acordo com as categorias de avaliação estética (renascimento, barroco, por exemplo), estas passam a ser lidas como “práticas culturais” atuais com capacidade de intervenção cultural e social no mundo contemporâneo (Pollock, 2002). Considerar a exposição como um discurso permite analisá-la como o resultado de um

processo que envolve toda uma teia de relações com os sistemas de poder e sociosimbólicos. Escreve a autora:

“Partilho o mesmo terreno de investigação que os historiadores da arte. Estudo os mesmos artefactos ou imagens, e leio os mesmos documentos. Mas o objecto deste discurso não é a “arte”, i.e., o meu objectivo não é validar a arte como uma categoria e um valor. (...) é a produção sociopsíquica da diferença sexual e das relações de poder que fracturam as formações fronteiriças de raça e classe, as quais formam as condições da representação visual e são assim encenadas e perpetuadas pela economia da representação visual.” (Pollock, 1996/2002, 218).

Entendidos desta forma é permitido aos objetos museológicos, quando colocados numa exposição, quebrarem as regras museográficas que estabelecem o que é que pode ser colocado ao lado do quê. Tradicionalmente existe nas exposições museológicas uma “lógica curatorial historicista” (Pollock, 2007, 17) que nos obriga a ordenar e a associar os objetos da mesma categoria por nações, escolas, períodos, estilos, mestres, culturas, estações arqueológicas. As categorias museais de classificação ou categorias de compreensão ditam a forma como os objetos são colocados organizados em grupos ou classes limitando a sua capacidade discursiva.

Ao propor a exposição em museus como um “espaço de encontro” que permite estabelecer relações entre as várias obras expostas e entre os/as visitantes/utilizadores/as e os bens museológicos, Griselda Pollock (2002) propõe a possibilidade de criação de novas categorias de interpretação. O museu é então visto como “a historically, ideologically and discursive centre for production and dissemination of both cultural knowledge of the visual arts as a part of that larger if ever inconsistent script about subjectivities, genders, classes, ethnicities, sexualities, abilities”⁹⁸ (Pollock, 2007, 18).

Uma diferente análise crítica às exposições é realizada por Gaby Porter (1990) que utiliza a categoria género para analisar as representações do trabalho em museus, oferecendo-nos alguns tópicos importantes para o nosso próprio trabalho. Considera que os/as curadores/as ou comissários/as de exposições utilizam os objetos como puro reflexo do mundo, representando o passado numa forma simples e sem ambiguidades, como se não existissem omissões nas coleções dos museus e na cultura material. Utilizando os objetos do acervo o/a curador/a constrói um contexto ou uma narrativa expondo uma visão, um significado único, impossibilitando “a range of interpretations”⁹⁹ onde raramente são utilizadas comparações e discussões sobre o processo social e histórico (Porter, 1990, s/p).

⁹⁸ Tradução livre: “(...) um centro histórico, ideológico e discursivo de produção e disseminação do conhecimento cultural e do conhecimento das artes visuais como parte do mais vasto e inconsistente guião sobre subjetividades, géneros, classes, etnicidades, sexualidades e capacidades”.

⁹⁹ Tradução livre: “ (...) um leque de interpretações”

Considerando as exposições como representações e os museus como espaço de representação, a autora lembra que as representações não refletem a realidade, mas têm um papel instrumental na definição dessa realidade. As imagens predominantes da mulher em museus identificam-na com a esfera da domesticidade, da reprodução, do consumo e trivializam as mulheres trabalhadoras. Ao utilizarem continuada e persistentemente estas imagens os museus homologam-na e validam-na socialmente.

Os museus não representam a totalidade da cultura material, mas selecionam <clusters> de materiais de acordo com critérios de originalidade, singularidade, interesse, raridade e outros. Este material torna-se a fonte primária através da qual os museus transmitem as suas mensagens, fazem a interpretação e a investigação.

Parte do problema com os objetos recolhidos nos museus e usados na exposições museológicas radica no próprio processo de recolha. Porter (1990) afirma que na maioria das vezes se faz uma recolha com um sentido de urgência perante a perda eminente do material considerado importante. A recolha inclui observar, fotografar, documentar e coletar o material e as práticas imateriais envolvidas. Mas muito daquilo que a autora apelida de “material periférico” fica esquecido neste processo.

Dando como exemplo a recolha patrimonial num espaço industrial, a atenção foca-se sobre a atividade principal e a maquinaria a preservar *in situ* ou a deslocar para o museu. Espaços como as cantinas, escritórios, docas de carga e descargas, preparação e embalagem são omitidas. Raramente são realizadas visitas às casas dos antigos trabalhadores para se obter uma visão de largo espectro das atividades relacionadas com o trabalho incluindo “patterns of eating, sleeping, leisure, and involvement of other household members in washing work-clothes, preparing food, etc.” (Porter, 1990, s/p).¹⁰⁰

A autora ao chamar a atenção para a “dispersão e fragmentação das culturas” que são recolhidas nos museus, alerta-nos para o facto das mulheres estarem na maior parte das vezes associadas aos ditos “materiais periféricos” mais facilmente dispersos e sem o contexto de origem. Isto raramente acontece com os materiais associados aos homens e às suas atividades.

Aponta o facto de a recolha de material para os museus na sociedade de consumo estar a ser efetuada com um critério de uniformidade, esquecendo-se que os produtos de consumo de massa são consumidos de forma desnivelada segundo a idade, a classe, o género, a raça/etnia e a região, deixando de fora do processo de recolha patrimonial a relação de interseccionalidade entre as várias categorias de análise.

¹⁰⁰ Tradução livre: “(...) padrões de alimentação, de sono e descanso, de tempos livres, envolvimento dos outros membros da família na lavagem das roupas do trabalho, na preparação da comida, etc.”

O que está mais uma vez em causa na recolha dos bens culturais a preservar nos museus é a continuação da separação entre o domínio público e o domínio privado, remetendo-se as mulheres para este segundo domínio, com isso significando uma maior invisibilidade social e histórica.

O discurso expográfico resultante da utilização dos materiais recolhidos com esta metodologia produz discursos habitualmente sobre o passado, impostos de cima e:

“(…) têm uma concepção linear do tempo, teleológica, até: muito explicitamente, todas elas conduzem e legitimam a situação vigente. São cartas mitológicas para toda a comunidade nacional, claro, e destinam-se a definir essa comunidade; mas esta definição há de incluir uma legitimação das estruturas de dominação política e económica através da qual a elite se justifique enquanto elite.” (Fentress e Wickham, 1992, 165).

Recordamos aqui que já a *Declaração de Caracas* (1992) recomendava a reformulação das políticas de constituição das coleções, das ações de conservação, investigação, educação e comunicação que deveriam ser baseadas numa relação de proximidade e de participação da comunidade. Apesar de não se referir especificamente em Caracas a questão do género ou das mulheres, está subentendido no documento o envolvimento nestes processos museológicos dos diversos elementos que compõem uma comunidade: homens e mulheres.

Estamos a propor nesta tese a análise de exposições museológicas com uma perspetiva integrada de género para ultrapassar a legitimação das estruturas sociais e culturais de dominância masculina e a avaliação do papel da categoria género na construção do discurso expográfico e de que forma condiciona o resultado final de uma exposição museológica.

Já abordamos alguns impactos da genderização da função de comunicação em espaço museal que recordamos (ver tabela n.º 10):

- A elaboração de um discurso genderizado e inclusivo;
- A acessibilidade dos conteúdos dos discursos expográficos;
- A realização de exposições customizadas e personalizadas;
- A eliminação dos estereótipos de género na comunicação;
- A adequação dos conteúdos das exposições e dos discursos museológicos ao entendimento de homens e mulheres;
- A linguagem expositiva além de adequada a todas as franjas da sociedade, dos ilustrados aos iletrados, das classes altas às desfavorecidas passa a contemplar as distinções entre homens e mulheres;
- A perda do tom de neutralidade no discurso expográfico utilizado.

Estes são aspetos a ter presentes ao analisarmos cada exposição. Sabemos de antemão, na sequência da realização de visitas técnicas exploratórias, que as exposições por nós selecionadas não foram construídas com uma perspetiva integrada de género. Apesar de projetadas após 1995 (a nossa data de referência) foram elaboradas com recurso à utilização tradicional dos bens patrimoniais por categorias classificatórias (ou coleções), por correntes estéticas ou de autor, por tipologias de materiais, por cronologia, condicionando o discurso da exposição aos bens culturais existentes nos acervos em vez de utilizar os bens musealizados e as formas construídas para transmitir uma mensagem.

Perante esta realidade é imperativo construir ferramentas de análise adequadas que possibilitem interrogar exposições não genderizadas na sua génese e permitam retirar conclusões sobre a imagem da mulher transmitida por essas exposições.

Tendo presente a dificuldade que constitui analisar uma exposição museológica em espaço museal sob uma perspetiva de género por falta de propostas nesse sentido, optamos por recorrer à listagem de estereótipos atribuídos às mulheres na contemporaneidade e às categorias de mulheres associadas aos papéis sociais que lhes são atribuídos.

No decorrer da investigação verificámos que as listagens existentes de estereótipos sobre mulheres focam-se exclusivamente num tipo de mulher que corresponde à construção social atual predominante: a mulher jovem, bela, elegante, com uma carreira de sucesso que acumula com os deveres domésticos e familiares. Ao tentarmos aplicar os estereótipos definidos nas listagens construídas pela psicologia confrontamo-nos com a sua inaplicabilidade às mulheres de meia idade ou idosas, às mulheres comuns e reais do mundo operário ou do mundo rural. A imagem social da mulher ideal na atualidade é em si mesma exclusiva da maior parte das mulheres reais.

A capacidade limitada de análise dos estereótipos existentes conduziu-nos a acrescentar outros à listagem inicial sempre que se verificou necessário para a descrição mais apurada da imagem de mulher.

Com os estereótipos sociais e as categorias de mulher preexistentes no atual quadro mental da sociedade ocidental, aos quais acrescentamos outros resultantes do nosso próprio quadro mental, foi possível construir a grelha de análise das imagens de mulher apresentadas nas exposições dos museus selecionados que dividimos em duas partes.

Uma primeira parte da grelha permite a leitura das exposições relativamente à identificação das peças expostas. Tem como campos analíticos a identificação da imagem referindo-se à designação oficial da obra, imagem ou documento exposto. Selecionamos em seguida os campos de descrição técnica do bem cultural exposto, identificando o suporte, a datação, a produção e o autor. Trata-se de elementos que nos permitem analisar

estatisticamente o número de imagens de mulher que têm como suporte a pintura, a fotografia, a escultura, o têxtil.

Podemos afirmar que a primeira parte da grelha aborda a exposição dentro das classificações tradicionais das peças museológicas por tipologias, classes e grupos artísticos que não deixam grande margem de negociação e de atribuição de significados por estabelecerem processos de comunicação unidirecionais.

Esta primeira parte da grelha analítica incorpora os dados e elementos constantes em cada exposição resultantes do estudo e da construção da exposição pelos/as técnicos/as responsáveis. Esta abordagem possibilita o entendimento e apreensão do discurso oficial da instituição.

A segunda parte da grelha refere-se à aplicação dos estereótipos, papéis sociais e das categorias de mulher presentes em cada imagem. Introduzimos nesta segunda parte da grelha os campos relativos à descrição específica da imagem da mulher: a disposição da figura feminina na obra, a relação com outras imagens, a representação individual ou em grupo, em posição de destaque ou em segundo plano.

Uma parte importante refere-se à descrição da mulher representada e às suas características físicas e posicionamento social. Concluimos a grelha com a análise das imagens por categorias de mulher presentes e os estereótipos associados.

É Pollock (2007) quem nos conduz neste caminho:

“If we approach artworks as propositions, as representations and as texts, that is as site for the production of meanings and of affects by means of their visual and plastic operations between each other and for viewer/readers, they cease to be mere objects to be classified by aesthetic evaluation or idealised authorship. Artworks ask to be read as cultural *practices* negotiating meanings shaped by both history and the unconscious. They ask to be allowed to change the culture into which they intervene by being considered as creative” (Pollock, 2007, 10). (Sublinhado nosso).¹⁰¹

Consideramos que a segunda parte da grelha de análise uniformiza a leitura das exposições, ao considerá-las como um discurso. Permite identificar as representações sociais que o/a observador/a utiliza para decodificar as imagens. Nesta parte da grelha, assumimos que o/a sujeito/observador/a da exposição interpreta as imagens de acordo com o seu quadro de pensamento preexistente, validando a nossa abordagem individual, o que corresponde a uma análise pré-iconográfica da exposição. Esta abordagem incide sobre os

¹⁰¹ Tradução livre: “Se abordarmos as obras de arte como propostas, representações e textos, ou seja, como lugares para a produção de significados e de impressões por meio de operações visuais e plásticas entre cada uma e com o observador/leitor, deixam de ser meros objetos a ser classificados pela avaliação estética ou autoria idealizada. As obras de arte pedem para ser lidas como práticas culturais negociadoras de significados, moldados tanto pela história como pelo inconsciente. Pedem permissão para alterar a cultura na qual intervêm ao serem consideradas criativas.”

estereótipos e categorias de mulher e permite avaliar as representações sociais da mulher presentes em cada exposição estudada.

Já explicitamos que iríamos realizar a análise das exposições como discurso, considerando todos os elementos presentes no espaço expositivo do museu: peças, textos, imagens, cor, som. Considera-se desta forma que tudo o que está exposto numa exposição museológica produz um significado motivado pelo quadro de representações sociais do/a visitante/utilizador/a (a maior parte das vezes de forma inconsciente) e do seu enquadramento cultural e social.

A negociação que se estabelece numa exposição museológica entendida enquanto discurso e espaço de produção de significados, destaca o papel da pessoa que descodifica e apreende a exposição no âmbito do processo comunicacional bidirecional, inserindo-se desta forma no âmago das preocupações da sociomuseologia.

Apresentamos em seguida a grelha de análise das imagens da mulher em exposições museológicas em espaço museal que inclui todos os campos cuja existência verificamos no decurso do trabalho de campo:

Tabela n.º 14
Grelha de análise de exposições

Níveis de análise	Subnível de análise 1	Subnível de análise 2
1. Análise iconográfica		
Identificação	Legenda da peça	
Suporte da imagem	Escultura Pintura Fotografia Manequim Texto Trajo Têxtil Tapeçaria Filme Entrevista Outro	
Datação	Século Ano Desconhecida	
Produção	Nacional Estrangeira Desconhecida	
Autoria	Nome do/a autor/a Oficina Escola Desconhecida	

Níveis de análise	Subnível de análise 1	Subnível de análise 2
Interpretação/contexto da peça		
Número total de imagens	Homens Mulheres	N.º de imagens de homens N.º de imagens de mulheres
2. Análise pré-iconográfica		
Relação intergrupá	Sozinha	
	Grupo	Com outras mulheres Com homens Com crianças Com anjos
	Posição	De destaque Secundária Iguatária
	Papel	Ativo Passivo Não identificado
	Espaço	Privado Íntimo Doméstico Público Laboral Rural Sagrado Mitológico Não identificado
Subcategorias de mulher	Mulher-mãe Mulher-esposa Mulher-dona de casa Mulher-trabalhadora Mulher-sagrada Mulher-rural Mulher-operária Mulher-diva Mulher-objeto Mulher-prostituta Mulher-fadista Mulher-atriz Outras	
Estatuto social	Elevado Baixo Não identificado	Rica Nobre Rainha Plebeia Pobre Classe média Outras

Níveis de análise	Subnível de análise 1	Subnível de análise 2
Estereótipos femininos	Afetuosa Ágil Atraente Bela Carinhosa Dependente Elegante Emotiva Feminina Frágil Infantil Jovem Maternal Meiga Ociosa Romântica Sensível Sentimental Submissa Sedutora Sofredora Voluptuosa Outros	
Identificação da mulher representada	Personalizada (identificada pelo nome) Identificada a utilizadora Identificada a proprietária Identificada a autora Não identificada	

Elaboração própria, 2011

A grelha de análise construída permite-nos a recolha estatística e a recolha qualitativa em simultâneo e pretende:

- Quantificar o número de imagens de mulheres existentes em cada exposição;
- Identificar e quantificar os suportes materiais dessas imagens que darão informações sobre a escolha e o uso de materiais mais ou menos nobres para a representação da mulher comparativamente com os utilizados na representação dos homens;
- Averiguar a forma como a mulher está representada relativamente às outras mulheres e principalmente em relação aos homens, se como figura principal ou como figura secundária;
- Avaliar o papel que a mulher assume na imagem, se um papel ativo ou passivo;
- Descrever os atributos físicos e quando possível do estatuto social contribuem para a determinação de uma frequência de tipos de mulher e conseqüentemente para a identificação dos tipos de mulher excluídos dos museus;

- Identificar os estereótipos femininos mais comuns dá-nos informações sobre a representação social da imagem das mulheres a partir do património cultural exposto;
- Verificar se as mulheres representadas numa exposição são identificadas pelo nome, bem como o número de peças produzidas por mulheres (artistas ou artesãs); estes dados serão importantes para concluirmos sobre os acervos existentes nos museus e os critérios de seleção patrimonial utilizados para a constituição desses acervos.

O preenchimento da ficha de análise corresponde ao estudo empírico, realizado *in situ* em cada museu, assumindo a investigadora a posição de visitante/utilizadora dos museus, num diálogo subjetivo e íntimo, mediado pelas representações sociais e pelos estereótipos que nós próprias possuímos sobre as mulheres.

Estudar a imagem da mulher exposta em museus relaciona-se com a temática e a problemática mais vasta da relação entre o género e a sociomuseologia, resultante da importância que na contemporaneidade se atribui à igualdade de género, à inclusão social em museus e à vivência plena da cidadania.

A desigualdade de género resulta dos papéis socialmente atribuídos a homens e mulheres e à diferente escala de valorização social desses papéis, sendo o papel social da mulher constituído por um feixe entrecruzado de representações sociais: a representação da diferença, a distinção masculino/feminino, a relação superioridade/inferioridade, força/fraqueza, as relações de poder/submissão.

Com o propósito de esclarecer se os museus estão a contribuir ou não para a igualdade de género, partimos da hipótese que as representações sociais da mulher resultam de uma construção social do presente e são constituídas por ideias preexistentes, estereótipos, normas de comportamento, expectativas e papéis socialmente atribuídos.

Resultando os museus de uma construção social que envolve ações de apreensão e categorização do mundo, que remetem para a comunicação e para a representação simbólica do real, admitimos que as representações sociais estão presentes no universo dos museus nos mais diversos níveis, desde a seleção patrimonial, à categorização do património, à conceção de um discurso expositivo, à construção de conhecimento e à comunicação. Indo um pouco mais longe, pensamos poder afirmar que o museu é um dos locais privilegiados para as representações sociais se manifestarem e que pode desempenhar um papel na formação de novas representações, sendo esta uma área a necessitar de investigação.

Relativamente à análise das imagens da mulher em exposições museológicas, conforme o propósito inicial, a utilização de campos na grelha de análise relativos às categorias sociais atribuídas à mulher e de campos relativos aos estereótipos mais

utilizados para qualificar as mulheres, permitirá confirmar se é possível o/a visitante/ utilizador/a de uma exposição, ao olhar para uma imagem de mulher, descodificá-la com essa grelha mental preexistente comum ao grupo. Será essa possibilidade de leitura e identificação correspondente às representações sociais de uma pessoa que possibilitará apresentar uma proposta de construção de exposições museológicas em espaço museal com poder suficiente para alterar as representações sociais da pessoa e do grupo.

Demonstramos duas interações entre a sociomuseologia e a teoria das representações sociais, ao aplicar esta última como ferramenta de análise de exposições em contexto museológico:

- A confirmação de que a pessoa descodifica aquilo que vê utilizando as representações mentais e sociais que já possui;
- Ao tomar consciência deste facto, o museu pode utilizar os conteúdos das exposições para constituir novas representações sociais, ou influenciar a pessoa a reorganizar as representações sociais com que previamente entrou no museu, assumindo o papel de interventor na sociedade.

Aceitar estas possibilidades permite trabalhar a questão do género nos conteúdos das exposições apresentadas em museus na contemporaneidade e contribuir para a Igualdade de Género assumindo os museus uma função social.

Estamos neste momento da tese em condições de partir para o confronto pessoal com as exposições selecionadas: para entendermos as exposições museológicas em espaço museal e de que forma se desenvolve o processo comunicacional recorreremos às teorias da imagem, às ciências da comunicação e aos estudos sobre o papel dos objetos museológicos em contexto expositivo.

Socorremo-nos da Teoria das Representações Sociais para explicarmos o que se entende por museus/exposições como meio de representação. Neste caso foi a Psicologia Social que nos ofereceu o substrato teórico nomeadamente com os trabalhos de Moscovici, Jodelet e Arruda já referenciados.

Definimos que cada pessoa ou cada segmento de população interpreta uma exposição museológica de forma distinta da de outras pessoas e grupos. Ou seja, diferentes categorias de pessoas interpretam a exposição de acordo com as suas aspirações e autoconhecimento. Cada uma faz uma utilização própria das mensagens comunicadas, desconstruindo-as com recurso a um conjunto de fatores de ordem cultural, social e pessoal que tornam a comunicação bidirecional.

Neste sentido consideramos que a comunicação numa exposição museológica é sempre interpessoal e dirigida a cada ser humano sem outros intermediários além dos participantes no processo comunicacional: o “sujeito” que visita, os objetos expostos e a/o museóloga/o que concebeu a exposição.

Uma exposição museológica estabelece sempre uma relação de negociação e de troca entre o conjunto de informações que oferece ao/à visitante/utilizador/a e o quadro de acolhimento que constituem as representações mentais deste/a último/a. Isto não significa que a interpretação e descodificação de uma exposição museológica seja ilimitada. Existem limites e regras de funcionamento constituídas pelas nossas expectativas e pelos nossos preconceitos e estereótipos sociais que constituem o quadro de pensamento prévio através do qual nós descodificamos e atribuímos sentido ao conteúdo da exposição.

É neste momento do processo comunicacional que entram em cena as representações sociais. Entendidas como uma forma de conhecimento socialmente elaborado e partilhado, nas representações sociais estão sempre presentes “um sujeito, um objeto e um contexto”.

Tanto na definição de sociomuseologia como na do processo de comunicação que é o museu/exposição, o ser humano desempenha um papel essencial. Se a pessoa está representada nos museus através do património ali preservado, também joga um papel ativo como visitante/utilizador/a na apropriação desse património recontextualizado e interpretado no espaço museal. Se numa representação social estão sempre presentes um “sujeito, um objeto e um contexto”, o mesmo é verdade no contexto museal, espaço onde corre a relação entre o “sujeito, com os bens culturais”.

Aceitando que as representações sociais estão presentes em todas as interações humanas, que são essenciais à comunicação e que constituem uma forma de construção social do conhecimento e da realidade, sendo elas próprias um produto social e cultural, teremos de aceitar que elas estão presentes nos museus e que são um objeto de estudo que interessa à sociomuseologia.

Se a representação social é uma espécie de pensamento social que traduz o conjunto dos conhecimentos, crenças e opiniões partilhadas por um grupo sobre determinado objeto, será legítimo considerar que uma exposição museológica transmite a representação social dominante (num determinado grupo) sobre as mulheres e que o/a visitante/utilizador/a do museu descodifica essa imagem recorrendo às representações sociais dominantes que partilha com o grupo.

Se, por outro lado, se considerarem as exposições museológicas em espaço museal como locais de provocação e de crítica, também será legítimo admitir que uma exposição poderá utilizar o conjunto dos bens patrimoniais para mostrar uma imagem da mulher que

fuja aos estereótipos mais comuns e desfavoráveis e, dessa forma, promover a igualdade de género e consequentemente a inclusão social ao tentar conduzir o pensamento das pessoas nesse sentido.

Utilizar a teoria das representações sociais como ferramenta de análise de uma exposição museológica permitiu-nos elaborar uma grelha analítica construída a partir das ideias preexistentes de mulher, recorrendo, por exemplo, às categorias sociais, aos papéis sociais e aos estereótipos atribuídos às mulheres na contemporaneidade, porque, como vimos, será através desta estrutura mental preexistente que cada pessoa irá descodificar as imagens que lhe são apresentadas pelas exposições museológicas.

Estabelecida a pertinência do recurso às representações sociais para analisarmos uma exposição museológica em espaço museal, apresentamos a construção social da imagem da mulher, com um breve panorama histórico e os estereótipos com que a mulher é caracterizada na atualidade.

Elaborado este trabalho de conceptualização, situamo-nos agora no campo científico de uma sociomuseologia genderizada, que valoriza a mulher como ser social e cultural e elemento participante na construção histórica da sociedade.

Iniciamos o nosso diálogo individual com as exposições e as imagens das mulheres ali presentes tendo em mente as palavras de Pollock (2007):

“Knowledge has intimate relations to power, constituting (...) the manner in which hegemonic groups construct representations of the world which are projected on to their others as the required means of self-recognition.” (Pollock, 2007, 17).¹⁰²

Analisaremos as imagens expostas entendidas como reflexo dessas relações de poder, expresso de forma consciente ou subliminar e como representação dos nossos próprios estereótipos culturalmente adquiridos no processo individual de socialização, que possibilitam apreender até que ponto somos nós próprias veículos de transmissão e perpetuação das desigualdades de género.

¹⁰² Tradução livre: “O conhecimento tem sólidas relações com o poder: constituindo (...) a maneira como os grupos hegemónicos constroem representações do mundo que são projetadas nos outros [elementos do grupo] como meio de auto-reconhecimento.”

CAPÍTULO IV

Imagens da Mulher em exposições de museus portugueses

Das mulheres guardaram-se, muitas vezes, objectos: um dedal, um anel, um missal, uma sombrinha, a peça de um enxoval, o vestido de uma avó, tesouros de sótãos e armários; ou então imagens, arrumadas em museus da Moda e do Traje, memória das aparências.

Georges Duby, 1990

Antes de apresentarmos a análise das imagens da mulher em exposições de museus portugueses a que nos propusemos no início deste trabalho, recuperamos alguns pontos que consideramos fundamentais na construção teórica que ensaiamos até este ponto. Parece-nos pertinente lembrar o universo de museus que constituem o presente estudo empírico e retomar as questões metodológicas e as perguntas concretas às quais pretendemos dar resposta neste capítulo.

Para analisarmos as imagens da mulher em exposições de museus portugueses selecionamos um grupo de museus entre o universo dos museus em Portugal, obedecendo aos seguintes critérios:

- Museus cuja vertente patrimonial aborda obrigatoriamente, duma forma direta ou indireta, o universo cultural feminino, com potencial que possibilite, pelo menos teoricamente, uma representação que escape ao recurso ao “falso neutro”;
- Museus com exposições de longa duração ou temporárias, bem documentadas através de catálogos ou roteiros atualizados;
- Museus de tutelas diversas, com missões e coleções distintas e diversificadas;
- Museus com exposições temáticas e não meramente apresentação de coleções que tendem a discursos minimalistas e, por isso, impossíveis de analisar sob a ótica do género.

Definidos estes critérios escolhemos para campo da análise empírica as exposições permanentes ou de longa duração dos seguintes museus: Museu Nacional do Traje, Museu Nacional do Teatro, Museu do Fado (situados em Lisboa), Museu de Francisco Tavares Proença Júnior (situado em Castelo Branco), Museu do Trabalho Michel Giacometti (de Setúbal), Museu de Portimão que organizamos em museus do trabalho e da indústria, museus de têxteis e artes decorativas e museus do património imaterial.

De acordo com esta seleção, o presente capítulo organiza-se em três subcapítulos, onde é estudada a imagem da mulher nestes museus específicos, organizados nas categorias patrimoniais mencionadas.

Verificamos que os dois Museus do Trabalho e da Indústria abordam uma categoria específica de mulher: a mulher-operária da indústria conserveira. Vamos perceber se a representação da mulher feita nas exposições de ambos museus incidem na separação entre a categoria da mulher-operária com a de mulher-mãe, esposa e dona de casa, ou se assumem a sobreposição das categorias.

Os Museus do Património Imaterial apresentam outras categorias específicas de mulher: a mulher-atriz e a mulher-fadista. A sua análise possibilita a compreensão da imagem da mulher em espaços públicos e de grande visibilidade. Iremos tomar em conta que a categoria de mulher-fadista é intrinsecamente portuguesa por sermos o único país onde se expressa esta manifestação cultural. Trata-se de um universo que coloca as mulheres num plano igualitário ao dos homens ao nível da representação profissional. Estamos perante categorias de mulher muito tipificadas e associadas a representações sociais específicas.

Os Museus de Têxteis e Artes Decorativas remetem para o espaço privado e recatado da mulher, o espaço doméstico e íntimo, tradicionalmente associado às categorias de mulher-mãe, esposa e dona de casa. Situamo-nos no universo feminino por excelência onde a normatividade das condutas, os comportamentos, as ambições, expetativas das mulheres estão muito sujeitas ao controlo e à norma social. Por outro lado, os materiais expostos (predominantemente traje de cerimónia) são de utilização no espaço público o que permitirá cotejar a dualidade de representação social da mulher em espaço privado e público.

Os seis museus selecionados são tutelados pela administração central através do Instituto dos Museus e da Conservação e pela administração autárquica através das Câmaras Municipais.

Apenas um museu é centenário - o Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, fundado a 17 de Abril de 1910. Os restantes foram criados no Portugal pós 25 de Abril: Museu Nacional do Traje (1977), Museu Nacional do Teatro (1985) e o Museu do Trabalho Michel Giacometti (1995). Os restantes dois museus são ainda mais recentes: o Museu do Fado data de 1998 e o Museu de Portimão foi inaugurado já no século XXI no ano 2008.

Duma forma genérica, a principal forma de organização do discurso expositivo destes museus é a narrativa ordenada cronologicamente e de carácter historicista, procurando organizar memórias perdidas ou em risco de se perder.

O discurso é maioritariamente neutro representando o fado e não as mulheres fadistas e os homens fadistas, ou o teatro e não as mulheres e homens artistas, por exemplo. Ou representa-se uma determinada tecnologia tradicional de produção e não as pessoas que a utilizavam e perpetuavam. Por norma não há lugar para a individualidade e opta-se pela representação sob uma perspetiva de grupo uniformizadora e, dessa forma, excludente, exceção para os museus do património imaterial que identificam pelo nome todas as mulheres artistas e fadistas presentes nas exposições.

Afirmamos na Introdução deste trabalho que optamos por uma metodologia de investigação qualitativa (ver página 36 e sgs) que nos possibilita uma reflexão permanente

sobre o processo de investigação. Afirmamos também que para garantirmos a cientificidade e objetividade da investigação em ciências humanas e sociais é necessária a total transparência relativamente ao método utilizado. Essa objetividade sai ainda mais reforçada se clarificarmos o ponto de partida e o entorno do investigador, as práticas e procedimentos metodológicos efetuados, os resultados esperados no contexto social, político e económico, e se contextualizarmos a investigação nos processos ideológicos atuais e pessoais.

Indo ao encontro deste posicionamento metodológico passamos a demonstrar as etapas realizadas na análise das exposições museológicas e as alterações ou ajustes realizados quando nos confrontámos com os bens culturais expostos.

A primeira aproximação às exposições foram visitas exploratórias como visitante anónima do museu, com o objetivo de perceber como se organiza cada exposição, a sua dimensão, o percurso interno, a quantidade de peças expostas, a museografia, a postura dos/as vigilantes rececionistas para com o público, a existência de catálogos e brochuras.

O nosso posicionamento perante as imagens da mulher foi, nesta fase, o da visitante comum do museu, aquela que não detém conhecimentos especializados em nenhuma das áreas patrimoniais abordadas nas exposições do museus selecionados. Isso permitiu-nos contactar com as informações disponibilizadas pelos museus através das legendas, textos de sala, catálogos, websites, realizar a análise pré-iconográfica, recolher sensações.

A opção de não possuímos previamente, nem procurarmos, informações específicas e especializadas sobre os bens patrimoniais expostos, permitiu-nos interpretar a exposição com recurso ao nosso pensamento preexistente e ao nosso próprio quadro mental e conceptual, facto que justificamos no Capítulo III.

Numa segunda etapa utilizamos a exposição do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior para aplicarmos a grelha de análise e testar a sua eficácia. Este exercício possibilitou proceder às alterações consideradas necessárias e à introdução de novos campos de análise.

Numa terceira fase realizamos visitas aos museus devidamente autorizadas pela direção e pela tutela e procedemos à descrição das imagens de mulher ali existentes, com recurso à gravação da descrição, utilizando a grelha como guião e fotografando todas as imagens de mulher existentes. Seguidamente procedemos ao preenchimento informático das tabelas e simultaneamente procedíamos à leitura dos catálogos ou roteiros de exposição e à consulta dos websites dos museus, nos casos em que existem.

Na fase seguinte, já na posse de um primeiro rascunho da análise de cada exposição, solicitamos o encontro com as/os diretoras/es dos museus para a realização de uma conversa informal que nos possibilitasse compreender se as questões de género estiveram presentes no momento de conceber cada uma das exposições.

Começando por ser uma conversa informal não gravada, para avaliarmos do interesse em realizar uma entrevista semidirigida numa fase posterior, acabou por se revelar no fluir das conversas que não tínhamos matéria para utilizar na análise das exposições, nem para a realização de uma entrevista que fornecesse dados acrescidos para análise.

O género e a sua relação com a museologia e a transversalidade de género na ação dos museus não é uma questão que esteja muito clara. A dificuldade na conceptualização da categoria analítica género foi visível nas/nos nossas/os interlocutoras/es que tendem a associar uma expressiva presença numérica de imagens de mulheres nas exposições, com o garante de uma situação igualitária entre a representação de homens e a de mulheres.

Estas dificuldades de diálogo fizeram-nos desistir da intenção de realizar as entrevistas ao percebermos que a preocupação com o género e com a visibilidade da mulher num contexto de relações de género não estiveram presentes na conceção de nenhuma das exposições selecionadas, com um destaque pontual para o Museu do Trabalho Michel Giacometti de Setúbal.

Ao analisarmos as imagens de mulheres nas exposições dos atuais museus portugueses, relembramos que pretendemos responder às seguintes questões concretas e apresentadas na página 29 deste trabalho:

- Que imagens de mulheres utilizam e transmitem as exposições dos museus portugueses? A que categorias predominantes de mulher correspondem?
- De que forma as imagens das mulheres que os museus nos transmitem confirmam ou reforçam os estereótipos de género que perpetuam a desigualdade?
- As imagens de mulheres expostas nos museus portugueses correspondem às representações sociais das mulheres da sociedade portuguesa na contemporaneidade?
- As imagens das mulheres que os museus apresentam nas exposições museais refletem a real posição social das mulheres na contemporaneidade, as suas expectativas e os seus problemas?

Com estas questões em mente iniciamos seguidamente o nosso diálogo com as imagens de mulheres em museus portugueses organizados nas temáticas: museus do trabalho e da indústria, museus de têxteis e artes decorativas e museus de património imaterial.

IV.1.

A imagem da mulher nos museus do trabalho e da indústria

IV.1.1. Museu de Portimão¹⁰³

O Museu de Portimão, inaugurado em Maio de 2008, apresenta uma exposição de longa duração denominada “*Portimão - Território e Identidade*” divulgada no website da autarquia como:

“ (...) exposição síntese e a referência central do Museu, que interpreta e representa os principais momentos da sociedade local, na sua interação histórica com a envolvente geográfica e natural, resultante do milenar cruzamento de povos e culturas que por este território passaram e se fixaram.

Assume particular relevância o importante espólio arqueológico industrial, naval e subaquático do Museu (...). ” (www.cm-portimao.pt).

O Museu de Portimão assume-se como uma estrutura de mediação e gestão cultural relacionando o território, a identidade e a sociedade e constituindo-se como um observatório permanente. O programa museológico tem quatro objetivos:

- Reabilitar o património histórico-cultural,
- Valorizar a relação com o rio (Arade),
- Interpretar e divulgar a evolução histórica, territorial e social da comunidade,
- Favorecer a formação de novos públicos, desenvolvendo uma oferta cultural de qualidade.

Em 2010 foi-lhe atribuído o prémio de Museu do Ano pelo Conselho da Europa e em 2011 foi o único museu português nomeado para o “Prémio Micheletti - Museu Industrial Europeu do Ano”. Relativamente à estrutura orgânica, o Museu de Portimão é um organismo da Câmara Municipal de Portimão.

No que respeita à oferta de serviços ao público, o Museu de Portimão possui Centro de Documentação e Arquivo, Oficina Educativa, Auditório e salas de exposições temporárias

¹⁰³ As visitas ao Museu de Portimão foram efetuadas em Maio de 2009, Agosto de 2009 e Janeiro de 2011.

e está instalado na antiga fábrica de conservas “*La Rose*” da empresa “*Feu Hermanos*”, edifício datado dos finais do século XIX, reabilitado para receber as funções museológicas.

Percebemos pela consulta do website que o acervo inclui coleções de diversas áreas temáticas e origens. No âmbito do património industrial e etnográfico integra materiais relativos às indústrias conserveira, construção naval, pesca, estiva, litografia, fundição, latoaria, fumeiros, transportes, tipografia. Na área do património arqueológico o Museu detém materiais das estações arqueológicas de Alcalar, Monte Canelas, Abicada, Monte Mar, Vale da Arrancada, Vila Velha, Alvor Baralha, Grutas da Mexilhoeira, Montes de Cima, armazém de Arge, igreja Matriz da Mexilhoeira Grande, rio Arade. O espólio inclui ainda a coleção de Manuel Teixeira Gomes e a coleção de património imaterial constituído por recolhas de testemunhos orais e histórias de vida. O acervo completa-se com os fundos documentais e fotográficos e diversos arquivos de instituições religiosas, industriais e de fotógrafos locais.

A parte expositiva do museu organiza-se em duas áreas espaciais distintas: a “*Casa do Descabeço*”, núcleo permanente e interpretativo do primeiro momento do processo de produção de conservas, onde foram restaurados e mantidos os mecanismos e equipamentos utilizados na lavagem, transporte e salmoura da sardinha; e a “*Nave Central*” com a exposição “*Portimão - Território e Identidade*”. (www.cm-portimao.pt - acedido a 13 Fevereiro 2011).

Esta segunda área funciona como um grande núcleo expositivo de síntese da história local e inclui três percursos distintos: o percurso 1 denominado “*Origem e destino de uma comunidade*”, o percurso 2 intitulado “*A vida industrial e o desafio do mar*” e o percurso 3 chamado “*Do fundo das águas*”.

O Percurso 1 “*Origem e destino de uma comunidade*” está apresentado no desdobrável do Museu da seguinte forma:

“A posição geográfica do Município, a abundância dos recursos naturais da sua envolvente territorial, a função histórica e estratégica da ria de Alvor e do rio Arade, como principais estradas de navegabilidade, entre o Atlântico e interior do Barlavento algarvio e do Baixo-Alentejo, determinaram a progressiva fixação e desenvolvimento dos primeiros grupos humanos, desde a pré-história, à ocupação romana e islâmica, até às actuais comunidades rurais, urbanas e ribeirinhas.

O percurso apresenta os elementos históricos mais decisivos e presentes na organização da cultura das sociedades locais, mostrando os antecedentes de uma progressiva evolução do mundo rural, até aos momentos que prepararam a transição para a industrialização conserveira, e o lugar central ocupado por Manuel Teixeira Gomes, na viragem do século XIX (...)” (Desdobrável do Museu de Portimão, 2008).

Este texto de apresentação do Percurso 1 destaca a envolvente ambiental designadamente a localização geográfica e a caracterização do território que condicionou o desenvolvimento dos povos de Portimão.

Em 2010 este mesmo percurso da exposição é apresentado no novo desdobrável com destaque para as culturas, da pré-história à atualidade:

“Origem e Destino de uma Comunidade apresenta os principais momentos históricos que determinaram a fixação e desenvolvimento dos primeiros grupos humanos, desde a pré-história, à ocupação romana e islâmica, até às atuais comunidades rurais e urbanas que participaram da transição para a industrialização” (Desdobrável do Museu de Portimão, 2010).

O Percurso 1 “*Origem e destino de uma comunidade*” está estruturado nos seguintes momentos temáticos:

- 1.1. Alcalar e a ocupação milenar de um território
- 1.2. A presença romana
- 1.3. A presença islâmica
- 1.4. Rio Arade, uma porta entre o Atlântico e o Mediterrâneo
- 1.5. Abate da madeira
- 1.6. Estaleiros de Portimão
- 1.7. Frutos secos e fumeiros: o mundo rural na viragem industrial
- 1.8. Manuel Teixeira Gomes - viajante, político e escritor

De acordo com as informações disponibilizadas no website em Fevereiro de 2011, este percurso “interpreta os aspectos evolutivos, no espaço e no tempo, das populações a partir da pré-história até à realidade pré-turística de Portimão.”

Entre os elementos expositivos presentes no Percurso 1 podemos observar uma maquete explicativa da construção de um *Tholos* (monumento funerário) idêntico ao que existe na estação arqueológica de Alcalar. A presença pré-histórica, romana e islâmica estão representadas com recurso a peças de arqueologia em parte resultantes das operações de dragagem do rio Arade. Este momento expõe também os instrumentos de trabalho das comunidades rurais, urbanas e ribeirinhas, como os utilizados no abate da madeira, uma oficina de carpintaria e outra relacionada com a construção naval nos estaleiros de Portimão e um pequeno núcleo dedicado aos frutos secos e fumeiros de figos. Conclui este percurso com um momento expositivo dedicado ao Presidente da República (1923-1925), Manuel Teixeira Gomes, um reconhecido colecionador, viajante e escritor.

A transição do Percurso 1 para o Percurso 2 não é muito clara quando estamos na exposição como visitantes. Temos habitualmente a tendência para começar a visita pelos períodos cronologicamente mais afastados (neste caso a pré-história), mas ao seguirmos

esse percurso cronológico acabamos por entrar no Percurso 2 dedicado à indústria conserveira, pelo final da exposição desse percurso.

O Percurso 2 da exposição de longa duração intitulado “*A vida industrial e o desafio do mar*” é composto por “materiais e equipamentos industriais, navais e subaquáticos de alguma dimensão e peso (máquinas, engenhos, veículos de transportes, ferramentas, peças arqueológicas, etc.). Constitui um núcleo direccionado para a interpretação do momento marítimo, naval e industrial do centro conserveiro de Portimão e do Município” (www.cm-portimao.pt). Os objetivos deste percurso estão apresentados no desdobrável do Museu:

“A memória industrial conserveira e a ligação com o rio Arade e o Atlântico são o objecto museográfico deste percurso que sublinha o papel dos homens e das mulheres, na actividade económica mais relevante de Portimão e do Algarve, antes da mudança para o novo paradigma, que constitui a indústria do turismo” (Desdobrável do Museu de Portimão, 2010).

Situado no espaço fabril da antiga Fábrica “*La Rose*”, o Percurso 2 conduz-nos da “antiga lota do cais de Portimão, ao coração das fábricas, acompanhando a deslocação das mulheres para o trabalho e mostrando todo o processo de fabrico, embalagem e promoção das conservas portimonenses” (Desdobrável do Museu de Portimão, 2010).

Este percurso constitui a parte da exposição dedicada à memória da indústria conserveira e sublinha o papel das mulheres e dos homens nesta atividade. Trata-se duma reconstituição parcial e reinterpretação da indústria conserveira relacionada com o edifício onde está instalado o museu e apresenta cinco momentos temáticos:

- 2.1. Há peixe no cais! Há gente na lota! Quem dá mais?
- 2.2. Entre apitos e sereias
- 2.3. A casa do descabeço
- 2.4. Artes do cheio, artes do vazio
- 2.5. Promoção: de Portimão para o mundo

A maquinaria da antiga fábrica está colocada por forma a simular a posição de utilização original e segue a ordem das várias etapas por que passava a conserva da sardinha na linha de produção.

Na “casa do descabeço”, a zona mais ampla da fábrica, eram desenvolvidas as tarefas do descabeço, da lavagem e da cozedura das sardinhas. Era esta a zona que utilizava o maior número de mulheres operárias, mas quem controlava e vigiava a execução destas operações eram homens que detinham a categoria de mestres.

Uma das zonas da fábrica destinava-se às “artes do vazio” com tarefas maioritariamente executadas por homens, como a litografia, estampagem das chapas, cunhos e impressão, fabrico das chaves, cunhagem de tampos e fundos de lata, cravação

manual das latas. Nas fotografias desta secção de máquinas veem-se algumas mulheres a trabalhar, mas a maioria são homens.

Na zona dedicada às “artes do cheio” eram executadas as tarefas do enchimento ou enlatamento da sardinha, quase exclusivamente atribuídas a mulheres.

O Percurso 3 dedicado ao rio Arade e intitulado “*Do fundo das águas*” está instalado na cisterna do edifício e apresenta imagens de flora e fauna subaquáticas. Aqui “dá-se lugar a imagens em movimento da fauna e da flora subaquáticas do rio Arade e da orla costeira, junto a Portimão” (Desdobrável do Museu de Portimão, 2010). Não existe qualquer representação de seres humanos neste percurso, motivo pelo qual fica excluído da nossa análise.

Sendo o nosso objetivo analisar a imagem da mulher centrando-nos no processo de comunicação constituído pelas exposições museológicas em espaço museal, a nossa atenção foca-se no Percurso 1 “*Origem e destino de uma comunidade*” e no Percurso 2 “*A vida industrial e o desafio do mar*” onde as mulheres constituíam uma parte determinante da força de trabalho desta indústria.

IV.1.1.1. Descrição

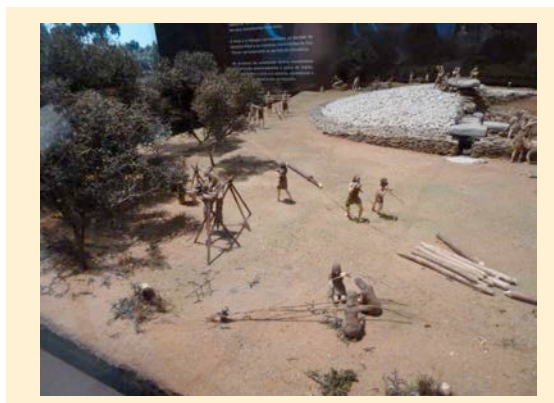
No Percurso 1 “*Origem e destino de uma comunidade*” há apenas três imagens de mulheres em suportes escultórico e fotográfico.

No momento 1.1. dedicado a “*Alcalar e à ocupação milenar de um território*”, a maquete do *Tholos* funerário exhibe miniaturas escultóricas de seres humanos nas várias ações de construção do túmulo: corte e preparação dos troncos de madeira, talhe das pedras, transporte dos materiais de construção, montagem do *Tholos*, preparação da comida. Trata-se dum elemento de apoio à interpretação do *Tholos* de Alcalar, monumento patrimonial arqueológico que o museu pretende interpretar. A maquete surge como primeiro elemento expositivo deste momento e constitui a representação que o museu faz do monumento funerário real, fundamentada nos resultados das escavações arqueológicas, mas também nas tradicionais interpretações museológicas das sociedades pré e proto-históricas.

Um grupo de três mulheres é representado na ação de entrançar fibras vegetais para a produção de cordas que serviam para ajudar na tração e transporte das pedras. Estão ajoelhadas no chão e trabalham isoladamente do grupo de homens que conta com cerca de uma centena de indivíduos.

Outro grupo composto por quatro mulheres sentadas e ajoelhadas junto a uma fogueira, estão no ato de cozinhar alimentos, enquanto uma quinta mulher se dirige para este grupo com um recipiente nas mãos, aparentemente uma peça de cerâmica.¹⁰⁴

**A construção de um monumento funerário do tipo Tholos
(EE1)¹⁰⁵**



Fotografia n.º 1

Museu de Portimão

Autoria própria, 2011

As miniaturas de mulheres presentes na maquete correspondem às representações mais frequentes que na contemporaneidade fazemos das sociedades pré e proto-históricas. Têm um papel quase invisível no grupo humano e estão associadas às funções domésticas de preparação dos alimentos, da cerâmica, do vestuário e do cuidado dos filhos. Neste caso a representação das mulheres está relacionada com a atividade de preparação de fibras têxteis ou vegetais considerada uma ocupação feminina.

Os homens surgem representados a realizar todas as ações de construção do *Tholos*, facto para o qual não há seguramente uma evidência arqueológica. As mulheres estão representadas afastadas das funções e ações associadas ao sagrado (monumentos e rituais funerários), um dos âmbitos mais importantes da vida da comunidade, no qual elas são remetidas para um papel secundário. São o único grupo de seres humanos representados na maquete que estão no chão, neste caso ajoelhadas ou sentadas. Os homens estão todos em pé.

¹⁰⁴ Admitimos a possibilidade de existirem mais mulheres representadas na maquete, mas não as identificamos aquando das nossas visitas. Na posição de visitante do museu em que nos colocamos, esta seria a nossa interpretação.

¹⁰⁵ A classificação das imagens como elementos expositivos (EE) seguidos de um número, obedece à numeração com que surgem nas grelhas de análise e no CD anexo a esta tese, onde apresentamos um ficheiro com as mesmas imagens, mas em grande resolução.

Estamos perante mulheres com papéis sociais muito definidos relacionados com a preparação dos alimentos e com a realização de tarefas acessórias apesar de imprescindíveis. As mulheres são “cuidadoras” associadas às tarefas domésticas, consideradas neste contexto como tarefas secundárias.

As mulheres da maquete estão em espaço público, mas o ambiente em que se movimentam é doméstico e distinguem-se dos homens pelo vestuário e aspeto físico: as formas do corpo e os cabelos compridos.

Ao analisarmos as figuras femininas da maquete podemos associar-lhes os estereótipos de fraca, frágil, submissa, dependente, mas bela e elegante.

Continuando a observar o Percurso 1 aparecem duas imagens de mulheres no momento 1.7. “*Frutos secos e fumeiros: o mundo rural na viragem industrial*”. Trata-se de duas fotografias, podendo ver-se na primeira duas mulheres a realizar um trabalho agrícola relacionado com a secagem dos figos ao sol. Na segunda fotografia, um conjunto de quinze mulheres prepara frutos secos em ambiente industrial, devidamente supervisionadas por um homem.

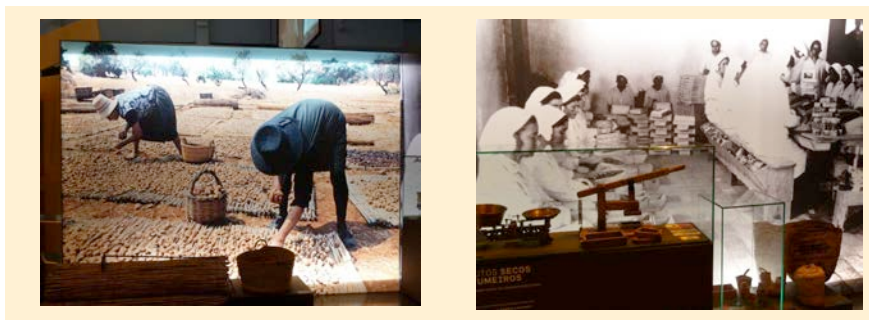
Estas duas fotografias servem de contextualização dos objetos materiais utilizados na produção dos figos secos e não são utilizadas como elementos expositivos principais deste núcleo. O destaque vai para os objetos e não para as mulheres trabalhadoras que assim ficam colocadas numa posição secundária no discurso expositivo. Chama-se a atenção para os frutos secos e a tecnologia associada e não para os aspetos sociais e humanos dessa tarefa.

As mulheres estão representadas com outras mulheres e num dos casos supervisionadas por um homem, desenvolvem tarefas agrícolas e relacionadas com a produção de alimentos aparentemente apenas realizadas por mulheres porque não se vê nenhum homem a trabalhar na mesma atividade. Em ambas imagens as mulheres estão de cabeça e/ou olhos baixos, concentradas nas tarefas que estão a realizar e não olham para a câmara. Apenas duas ou três mulheres do grupo de quinze se atrevem a olhar de soslaio para o fotógrafo. Estamos perante a associação das mulheres a uma tarefa pouco especializada apesar de exigente fisicamente.

Pensamos ser significativo o facto de não estarem homens a realizar as atividades de secagem dos frutos, que coloca o leitor da imagem perante tarefas exclusivamente femininas. Esta constatação parece adequar-se a ambas imagens e reforça-se na segunda porque o único homem presente não está a trabalhar, mas em pé, controlando a sala, ficando associada a figura masculina à autoridade e a feminina à obediência.

Estas duas fotografias remetem para papéis sociais das mulheres relacionados por um lado com o trabalho agrícola (na primeira imagem) e para o mundo operário (na segunda fotografia), mas ambos relacionados com a preparação de alimentos.

**Frutos secos e fumeiros
(EE2 e EE3)**



Fotografia n.º 2 e n.º 3

Museu de Portimão

Autoria própria, 2011

Estamos perante as categorias de mulher-rural com os estereótipos de maternal, passiva, submissa e de mulher-operária com os estereótipos predominantes de mulher fraca, frágil, submissa, dependente e passiva. Contudo, gostamos de entrever nos olhares das poucas mulheres que olham para o fotógrafo um sinal de rebeldia, curiosidade ou desafio, sendo no entanto mais um desejo do que uma interpretação.

Ao entrarmos no Percurso 2 “*A vida industrial e o desafio do mar*”, o primeiro elemento expositivo que observamos com imagens de mulheres é um filme promocional datado de 1946, intitulado “*O Jogo da Sardinha*” (EE4), realizado por José Oliveira e Costa. O filme integrava-se na propaganda do regime do Estado Novo, pretendendo valorizar e promover a indústria conserveira nacional, reforçar o consumo interno de sardinha em conserva, dadas as dificuldades de exportação na sequência da II Guerra Mundial.

As imagens foram captadas nas fábricas de S. António e S. Francisco da firma “*Feu Hermanos*” e dão um destaque às mulheres que ali trabalhavam como principal força motriz da indústria. O filme foca com grande ênfase os equipamentos sociais que a fábrica proporcionava às/aos trabalhadoras/es mostrando-a como um modelo de organização e modernidade, dotada de refeitório (feminino e masculino) e creche.

No filme as mulheres são referidas pelo locutor como “*tantas e gentis raparigas*” e, focando a câmara especificamente numa operária, questiona: “*Em que pensa esta rapariga que trabalha? No filho? Esteja descansada menina, o seu petiz está ótimo*” - referindo-se à creche existente na fábrica destinada às/aos filhas/os das operárias.

Noutra referência às mulheres-operárias, o mesmo locutor diz que ao meio dia tocava a sirene para o almoço e que as mulheres saíam “*ordeira e disciplinadamente*”.

As mulheres representadas no filme são maioritariamente jovens, submissas, tímidas, mas joviais e animadas. Quando saem das instalações da fábrica andam em grupo mas de forma ordeira, comem juntas e afastadas dos homens e pensam muito nos filhos (como nos lembra insistentemente o filme). São também afetuosas, frágeis, emotivas, maternais, meigas, sensíveis e sentimentais.

São apresentadas como mulheres-operárias e mulheres-mães, mas depreende-se serem também mulheres-esposas e mulheres-donas de casa na habitual sobreposição de categorias femininas.

Apesar do papel de destaque atribuído às mulheres na indústria conserveira, o enfoque vai para a fábrica e não para as operárias e operários, sendo que estes últimos não são objeto de grande atenção no filme.

Trata-se de uma película que nos remete para a construção social da imagem da mulher, típica do Estado Novo, da qual ainda hoje somos herdeiras, e da organização da sociedade portuguesa onde a família era o núcleo central. A mulher era para o Regime acima de tudo mãe e esposa e, para desempenhar esses papéis, era também uma boa dona de casa e se fosse necessário uma boa trabalhadora ou operária. Queria-se uma mulher submissa e dependente do homem que acatasse ordens e sem grande ambições, desenvolvendo as tarefas com ordem, disciplina e asseio.

No momento da exposição denominado “*Há peixe no cais! Há gente na lota! Quem dá mais?*” não existem imagens de mulheres por se tratar de uma atividade masculina: a pesca, a lota e o transporte do peixe para a fábrica. Existe uma escultura de um homem e duas fotografias que mostram a chegada dos barcos e do peixe a terra e à lota.

O momento expositivo seguinte “*Entre Apitos e Sereias*” mostra a entrada das mulheres ao serviço na fábrica após o toque das sirenes. Apresenta duas formas distintas de imagens de mulheres: em esculturas de resina e em fotografia.

A fotografia serve de contexto a um relógio de ponto e às esculturas e mostra as mulheres reais que trabalhavam na fábrica. Apresenta um grupo de mulheres jovens, a realizar uma tarefa que não está identificada através de legenda, mas onde todas estão de cabeça baixa concentradas na ação que realizam.

Pela observação das esculturas podemos perceber que as mulheres chegavam à fábrica já uniformizadas, tiravam os sapatos, calçavam umas tamancas próprias para o trabalho e picavam o relógio de ponto, outro símbolo da modernidade da fábrica, mas também da ordem e da disciplina.

**Esculturas e Fotografia de fundo
(EE5)**



Fotografia n.º 4

Museu de Portimão

Autoria própria, 2011

As esculturas representam duas mulheres no momento em que chegam à fábrica. São jovens, sérias, discretas, com uma elegância física que sobressai. Esta opção expográfica contrasta com as imagens que vimos no filme promocional onde as mulheres entram na fábrica a falar umas com as outras, com alguma algazarra própria da juventude e onde são visíveis algumas mulheres que não correspondem a este padrão de elegância.

Neste momento da exposição as mulheres surgem acompanhadas por outras, numa situação ordeira e disciplinada onde o relógio de ponto impõe a ordem e a autoridade. Não se depreende pelas imagens que as mulheres desempenhem uma atividade com autoridade ou de relevo, tudo apontando para trabalho de rotina e pouco especializado. Estamos perante a categoria de mulher operária com os estereótipos de bela, jovem, elegante, atraente, ordeira, submissa, passiva, silenciosa.

Continuando a explorar o percurso expositivo entramos na “*Casa do descabeço*” espaço fabril onde era realizada a transformação do peixe para conserva. Aqui eram desempenhadas tarefas maioritariamente por mulheres que procediam ao corte das cabeças do peixe e à retirada das peles e das espinhas.

Aqui as mulheres (e os homens) são representadas por esculturas e por grandes ampliações de fotografias da época de laboração da fábrica, que servem de telas corta-luz nas janelas que dão para o exterior. Estas fotografias podem ser vistas da rua por quem se aproxima do museu.

Na sala do descabeço há cinco esculturas de mulheres e duas de homens. Trata-se efetivamente de esculturas e não de manequins por serem obras produzidas por um artista

plástico¹⁰⁶ com recurso à <forma> para transmissão de uma mensagem, uma ideia ou, neste caso, uma postura e um gesto.

As cinco mulheres representadas na casa do descabeço pelas esculturas são todas diferentes e assumem posturas e ações distintas conforme o seu posicionamento na linha de transformação. Mantêm no entanto traços comuns a todas as imagens deste momento expositivo: a juventude, o recato, a humildade, a ordem, a disciplina, a concentração, o silêncio. A estas características aliam-se a elegância, a feminilidade e a beleza.

A explicação fornecida pelo Museu para justificar a opção em representar todas as mulheres como sendo jovens e elegantes foi o facto das trabalhadoras ingressarem na fábrica por volta dos 14 anos de idade. Tal não obsta a que ali permanecessem até à idade da reforma, motivo pelo qual nas fotografias se podem ver mulheres com mais idade.

As mulheres presentes neste Percurso 2 são maioritariamente representadas em grupo com outras mulheres e no ato de execução de uma atividade na fileira de preparação da sardinha. Apenas uma não é representada sozinha, as restantes esculturas femininas estão colocadas duas a duas. No caso das esculturas dos homens estão todos individualizados, representados sozinhos, demonstrando uma maior autonomia no desempenho das tarefas e uma maior especialização.

**A retirada de peles e espinhas
(EE5)**



Fotografia n.º 5

Museu de Portimão

Autoria própria, 2011

A representação das mulheres e dos homens através de esculturas serve para ilustrar a atividade e não a própria mulher ou o homem inseridas/os no mundo do trabalho.

¹⁰⁶ O artista plástico que concebeu estas esculturas em resina é Castro e Silva.

O exemplo mais significativo é o facto de em cada momento estar identificada a atividade e não o nome da profissão da operária: descabeçamento (da sardinha) e não descabeçadora, por exemplo.

As fotografias colocadas nas janelas por detrás das esculturas mostram as mulheres reais a trabalhar na fábrica, a realizar as ações representadas pelas esculturas e repetem a imagem de mulheres ordeiras, submissas, concentradas na ação, vigiadas por uma mulher ou por homens. Os estereótipos de beleza, elegância, juventude não são os dominantes nas fotografias, mas o cansaço, a idade, a apatia são visíveis nos rostos.

No momento expositivo seguinte dedicado às “*Artes do Cheio, Artes do Vazio*” mostram-se as etapas de secagem da sardinha, o enchimento e fechamento das latas e as etapas de fabrico das chaves, dos caixotes, das próprias latas e ainda a impressão das folhas de flandres através da litografia.

Se nas artes do cheio trabalhavam massivamente mulheres, nas artes do vazio eram os homens que predominavam por ser uma tarefa a exigir a manipulação de maquinaria pesada. Podemos, no entanto, observar nas fotografias de contextualização das máquinas, algumas mulheres a trabalhar juntamente com homens, com isso significando que não eram tarefas exclusivamente masculinas.

As imagens das mulheres e dos homens neste momento expositivo têm como suporte a fotografia, duas esculturas de mulheres e uma escultura de homens. Tal como na sala do descabeço, as mulheres estão representadas juntas (duas) e o homem está sozinho junto de uma máquina pesada.

Relativamente à imagem de mulheres aqui presentes repete-se a análise efetuada para as restantes esculturas femininas: representam a atividade e não as operárias, estão de cabeça baixa, disciplinadas e ordeiras.

No momento do Percurso 2 denominado “*Promoção - de Portimão para o Mundo*” os primeiros elementos expositivos onde aparecem imagens de mulher são envoltórios em papel (rótulos) para as latas de conserva (EE6). Mostram mulheres sofisticadas, incluindo uma rainha ou mulher coroada, com nomes em inglês e francês por se considerar a sardinha em lata como um produto fino e para exportação: “*Suzeraine*”, “*Annie*”, “*La Rose*”, “*Rita*”.

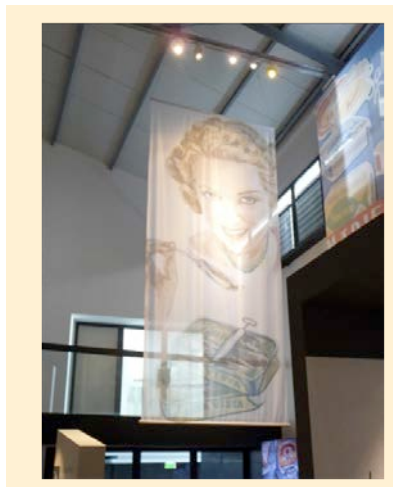
As conservas eram consideradas no século XIX e parte do XX, como alimentos requintados, vendidas em mercearia finas ou por correspondência com clientes ricos, o que explica esta associação das marcas das sardinhas com mulheres distintas e da nobreza (*Suzeraine*, por exemplo). Note-se que não há na exposição envoltórios que utilizem a imagem de homens para promoção das sardinhas em lata, não significando com isso que não existissem.

A associação da mulher à realeza, à sofisticação, ao requinte e ao aspeto físico constituem uma transferência das características ideais e estereotipadas da mulher para o produto que se quer vender, neste caso as sardinhas enlatadas. A mulher dos envoltórios é sinónimo de elegância, requinte, beleza, distinção e nobreza da sardinha.

O elemento expositivo seguinte que exhibe uma imagem de mulher é a reprodução de um cartaz publicitário à sardinha em lata, suspenso do teto, no espaço expositivo dedicado à divulgação e promoção da sardinha.

Trata-se de uma reprodução em tela de um cartaz publicitário de 1939 com uma única mulher, bem vestida, usando um colar de pérolas, loira, bem penteada, maquilhada, com as unhas e os lábios pintados e sobranceiras arranjadas. A mulher segura na mão um talher e com ele apresenta uma sardinha que retirou de uma lata semiaberta. Surge representada sozinha, em lugar secundário relativamente ao produto apresentado (a lata de sardinhas) ao qual serve de enquadramento, numa posição que consideramos passiva por não ter qualquer ação ou frase atribuída.

**Cartaz publicitário
(EE7)**



Fotografia n.º 6
Museu de Portimão
Autoria própria, 2011

O teor da publicidade parece-nos o seguinte: a conserva de sardinha portuguesa tem requinte e qualidade suficiente para ser servida entre as classes sociais mais elevadas e refinadas como a classe média e média alta, que esta dona de casa sofisticada representa. A facilidade e o requinte de servir à mesa as sardinhas enlatadas possibilita à qualquer mulher manter um aspeto jovem e bem arranjado como a que está presente no cartaz.

A associação da mulher à beleza está muito presente nesta imagem. A categoria de mulher é a “mulher-dona de casa” com os estereótipos sociais de elegante, bela, jovem, sofisticada e feminina. Repete-se a associação da imagem da sardinha em lata à mulher e não ao homem, significando que para algo ter sucesso no mercado terá de ter qualidades femininas e não masculinas, principalmente no caso de produtos alimentares e relacionados com a casa e o ambiente doméstico.

Um elemento expositivo que aparentemente não se enquadra em nenhum dos núcleos anteriores é um filme com entrevistas a ex-trabalhadoras e ex-trabalhadores da fábrica (EE8), acompanhado por um painel com duas fotografias e um estrado no qual estão expostos um berço e uma banheira de criança. Este momento serve de separador entre a área das artes do cheiro e as artes do vazio.

O berço e a banheira de bebé (utilizados na creche da fábrica) remetem para a maternidade enquanto função primeira da mulher. Aliás a maternidade é extensamente referida no filme promocional “*O Jogo da sardinha*” associando o trabalho na fábrica com a possibilidade de ser mãe e ter uma família, graças às condições que a empresa “*Feu Hermanos*” proporcionava às jovens mulheres.

Berçário e Berço e Banheira (EE9 e EE10)



Fotografia n.º 7

Museu de Portimão

Autoria própria, 2011

O texto da exposição sugere que o berço e a banheira pertenciam ao equipamento do berçário e creche e faziam parte serviços sociais da fábrica. Evocam a mulher-mãe que a sociedade esperava que as mulheres-operárias fossem. Parecem também significar que a fábrica proporciona às mulheres a manutenção de um ambiente com características

domésticas e familiares associadas à maternidade que lhes permitia acumular as duas funções.

Associadas ao berço e à banheira estão expostas duas fotografias a preto e branco: numa vemos as trabalhadoras do berçário no momento de dar banho aos/às bebés e na mães a amamentar os/as seus/suas filhos/as.

Ao lado do berçário está o filme com entrevistas a antigas operárias e operários da fábrica, num total de 3 mulheres e 2 homens. A conversa dos/as entrevistados/as incide sobre a hora de almoço na fábrica, sendo referido que umas mulheres almoçavam no refeitório e outras corriam até casa para almoçar. Mencionam também que os filhos ficavam na creche deitados em caixotes de madeira, muito diferentes da cama apresentada na exposição e da fotografia que a contextualiza. Eram as mulheres da aldeia que não trabalhavam na fábrica como operárias que vinham tomar conta das crianças da creche. É referido pelos/as entrevistados/as que a cantina da fábrica foi aberta em 1939 e a Escola Jardim em 1951 completando o serviço prestado pela creche com a educação primária.

As mulheres entrevistadas falam sobre a organização do trabalho da fábrica e sobre as condições diárias, suas e dos filhos, enquanto os homens se referem às atividades profissionais desempenhadas. Um dos homens entrevistados menciona o salário que auferia na secção de litografia (5 escudos por dia = 0,025 euros), mas não percebemos qual a data em que isso acontecia.

É mencionado por várias/os entrevistadas/os que as operárias tinham que apresentar-se ao serviço sempre que a sirene tocasse, ou seja, quando o peixe chegava a terra. Esta situação podia ocorrer a qualquer hora do dia ou da noite e não havia horas para acabar o turno: só quando todo o peixe que entrava nas instalações estivesse enlatado. A repetida referência a esta situação parece evidenciar que se tratava de algo penoso para as trabalhadoras.

As mulheres das fotografias são mulheres-mães e mulheres-cuidadoras, enquanto que as mulheres das entrevistas são mulheres-mães, operárias e donas de casa, com estatuto social baixo e que relacionam o tempo em que trabalharam na fábrica com as dificuldades da vida familiar e não com a atividade profissional que desenvolviam.

Os estereótipos aqui associados são distintos dos verificados em situações anteriores: são mulheres carinhosas, maternais, mas resignadas e passivas e com algum cansaço no rosto. O destaque vai para as crianças que cuidam e amamentam e que constituíam a principal preocupação enquanto trabalhavam.

IV.1.1.2. Interpretação

Concluída a descrição das imagens da mulher encontradas na exposição do Museu de Portimão, aplicamos a grelha de análise aos elementos expositivos selecionados visando a interpretação de acordo com a nossa proposta metodológica.

Apresentamos duas grelhas correspondendo aos dois percursos temáticos analisados na exposição do Museu de Portimão:

Tabela n.º 15
Museu de Portimão
Percurso 1 - Origem e destino de uma comunidade

Níveis de análise	EE1 Maqueta	EE2 Frutos Secos	EE3 Fumeiros
1. Análise iconográfica			
Identificação da bem cultural	Maqueta de construção de um <i>Tholos</i>	Frutos secos	Fumeiros
Suporte da imagem	Escultura	1 Fotografia a cores	1 Fotografia a preto e branco
Datação	Século XXI	Século XX	Século XX
Produção	Nacional	Nacional	Nacional
Autoria	Desconhecida	Desconhecida	Desconhecida
Interpretação	Maqueta representativa da construção de um monumento funerário do tipo <i>Tholos</i>	Mulheres na ação de secar figos ao sol	Mulheres em ambiente operário a preparar frutos secos
Número de imagens de mulheres	3 mulheres	2 mulheres	15 mulheres
2. Análise pré-iconográfica			
Relação intergruppal	Com outras mulheres	Com outras mulheres	Com outras mulheres e um homem
Posição	Secundária	Secundária	Secundária
Papel	Ativo	Ativo	Ativo

Níveis de análise	EE1 Maqueta	EE2 Frutos Secos	EE3 Fumeiros
Espaço	Público	Laboral rural	Laboral operário
Subcategorias de mulher	Mulher dona de casa Mulher cuidadora	Mulher rural	Mulher operária
Estatuto social	Baixo estatuto	Baixo estatuto	Baixo estatuto
Estereótipos femininos	Bela Elegante Fraca Frágil Dependente Submissa	Maternal Passiva Submissa	Fraca Frágil Dependente Passiva Submissa
Identificação da mulher representada	Não identificada	Não identificada	Não identificada

Elaboração própria, 2011

A análise iconográfica mostra duas formas de representação da mulher: maqueta/miniaturas escultóricas e a fotografia.

Todas as mulheres estão representadas a trabalhar, numa situação ativa, mas desenvolvem atividades secundárias quando comparadas com as desenvolvidas pelos homens. Está muito presente a associação das mulheres às atividades domésticas - preparação da comida e trabalho relacionado com fibras têxteis - com as atividades agrícolas - produção de produtos agrícolas - e atividades em meio fabril, mas relacionadas com a alimentação.

Na análise pré-iconográfica ressalta que as imagens da mulher neste primeiro momento expositivo correspondem aos estereótipos femininos de mulher fraca, dependente, submissa, frágil, passiva, maternal.

Relativamente às categorias sociais são mulheres-rurais e mulheres-operárias mas a associação à alimentação faz delas mulheres-donas de casa e mães de família ou pelo menos cuidadoras.

Nenhuma mulher está identificada pelo nome nem pela profissão ou atividade que realiza. As mulheres, todas de baixo estatuto social, estão representadas junto de outras mulheres e quando existem homens não se relacionam com eles no desenvolvimento da atividade, mas são supervisionadas por eles.

Ao aplicarmos a grelha de análise ao Percurso 2 da exposição do Museu de Portimão obtemos os seguintes resultados:

Tabela n.º 16
Museu de Portimão
Percurso 2 - A vida industrial e o desafio do mar

Níveis de análise	EE4 Jogo da Sardinha	EE5 Esculturas	EE6 Envolvórios	EE7 Cartaz	EE8 Entrevistas	EE9 Berçário	EE10 Berço e banheira
1. Análise iconográfica							
Identificação do bem cultural	O Jogo da Sardinha	Esculturas de mulheres	Envolvórios de latas (4)	Cartaz publicitário	Entrevistas	Berçário	Berço e Banheira
Suporte da imagem	Filme	Esculturas em resina	Papel	Fotografia	Filme	2 Fotografias	Objetos domésticos
Datação	1946	Século XXI	Século XX	Século XX	Século XXI	Século XX	Século XX
Produção	Nacional	Nacional	Nacional	Nacional	Nacional	Nacional	Nacional
Autoria	José Oliveira e Costa	Castro e Silva	Desconhecida	Desconhecida	Desconhecida	Desconhecida	Desconhecida
Interpretação	Filme promocional da fábrica	Esculturas que representam tridimensionalmente as operárias da fábrica	Invólucros de papel para as latas de sardinha	Cartaz de publicidade à sardinha enlatada	Filme com entrevistas às antigas operárias da fábrica agora Museu de Portimão	Funcionárias do berçário a dar banho aos bebés e mães a amamentar os filhos no berçário da Fábrica	Divulgação dos equipamentos sociais da fábrica como símbolo de modernidade
Número de imagens de mulheres	Maioritariamente mulheres	5 esculturas de mulheres 4 esculturas de homens	3 mulheres (uma em cada envoltório)	1 mulher	3 mulheres 2 homens	2 mulheres (uma fotografia) 6 mulheres (uma fotografia)	Não se aplica
2. Análise pré-iconográfica							
Relação intergruppal	Com outras mulheres Com homens	Com outras mulheres	Sozinha	Sozinha	Sozinha (a entrevista é individual)	Com outras mulheres Com crianças	Não se aplica
Posição	Destaque	Destaque	Secundária	Secundária	Não se aplica	Secundária	Destaque

Níveis de análise	EE4 Jogo da Sardinha	EE5 Esculturas	EE6 Envolvórios	EE7 Cartaz	EE8 Entrevistas	EE9 Berçário	EE10 Berço e banheira
Papel	Ativo	Ativo	Passivo	Ativo	Passivo	Ativo: as mulheres que dão banho às crianças Passivo: as mulheres que amamentam	Ativo
Espaço	Laboral	Fabril	Não identificado	Doméstico	Doméstico	Laboral a simular o doméstico	Não se aplica
Subcategorias de mulher	Mulher operária Mulher mãe Mulher esposa	Mulher operária	Mulher rainha Mulher dona de casa	Mulher dona de casa mulher esposa Mulher mãe	Mulher operária Mulher mãe	Mulher mãe Mulher cuidadora	Mulher mãe Mulher cuidadora
Estatuto social	Baixo Humilde	Baixo Humilde	Alto Rainha (1) Classe média (3)	Classe média	Baixo Humilde	Baixo Humilde	Baixo Humilde
Estereótipos femininos	Afetuosa Animada Frágil Emotiva Jovem Jovial Maternal Meiga Ordeira Sensível Sentimental Submissa Tímida	Atraente Bela Jovem Discreta Elegante Femininas Frágil Séria Ordeira Passiva Recatada Silenciosa Submissa	Bela Distinta Elegante Nobre Requintada Sofisticada	Bela Elegante Feminina Jovem Sofisticada	Maternal Sofredora	Cansada Carinhosa Maternal Passiva Resignada	Não se aplica
Identificação da mulher representada	Não identificada	Não identificada	Identificada	Não identificada	Não se aplica	Não identificada	Não se aplica

Elaboração própria, 2011

A análise iconográfica demonstra que as mulheres neste núcleo estão associadas à maternidade, mesmo quando assumem outras funções como o trabalho operário. Nenhum dos homens é apresentado associado à paternidade nem aos aspetos familiares da sua vida.

Há um número maior de imagens de mulheres que de homens e surgem representadas sozinhas, com outras mulheres, com crianças e com homens. As mulheres surgem tanto em posição de destaque como secundária e são maioritariamente ativas. Não existe uma correspondência de estereótipos entre as imagens, como se pode ver na grelha

de análise, mas no geral correspondem às mulheres existentes neste percurso da exposição os estereótipos predominantes de beleza ou juventude, a maternidade, a submissão ou passividade, a elegância e a emotividade. Tal advém da condição de mãe que subjaz à categoria de mulher-operária em quase toda a exposição.

As categorias de mulher continuam a ser mulher-mãe, mulher-operária, mulher-esposa, mulher-dona de casa e também mulher-rainha e mulher-cuidadora.

Nenhuma destas mulheres está identificada pelo nome com exceção das que surgem nos envoltórios das latas de sardinha que não se referem a uma mulher em concreto, mas à marca do produto.

Da análise das imagens de mulher existentes na exposição do Museu de Portimão concluímos que estamos perante cinco suportes distintos de imagens:

- As miniaturas da maquete;
- O filme promocional da fábrica;
- As entrevistas gravadas em filme;
- As fotografias;
- As esculturas.

A esta diversidade de suportes correspondem as imagens das mulheres reais mostradas pelas fotografias e entrevistas gravadas com as ex-operárias; as miniaturas da maquete, as imagens do filme de propaganda e as esculturas correspondem a representações visuais de mulheres.

As mulheres reais das fotografias são representadas pelo fotógrafo ou encomendante da fotografia e desconhecemos o motivo pelo qual as operárias foram fotografadas a trabalhar. Poderia ter sido com intuito de registo da atividade profissional e com carácter social - neste caso o registo das imagens entraria no âmbito da antropologia visual e dos estudos etnológicos - ou para promover a própria fábrica, à semelhança do filme de promoção.

Apesar de não termos a resposta inclinamo-nos para esta segunda explicação. As fotografias não constituem um registo pormenorizado das tarefas nem incluem a sequência total das mesmas. São planos gerais dos vários setores da fábrica, mostrando as operárias organizadas, concentradas, em pose formal e contida. Tal parece indiciar que as imagens foram recolhidas não com intuito de estudo e registo da atividade, mas para o álbum de fotografias da empresa ou do proprietário ou para divulgação comercial da fábrica.

As mulheres reais das entrevistas são as únicas identificadas pelo nome e que se auto representam apesar de condicionadas pelas questões que lhes foram colocadas. São mulheres de meia idade, mães de família e esposas hoje confinadas ao espaço doméstico,

de baixo estatuto social, que falam do tempo em que trabalhavam na fábrica com saudade, mas também com mágoa. As palavras proferidas nas entrevistas alertam-nos para uma realidade distinta da que podemos observar na exposição, mais dura e difícil.

As imagens das mulheres “representadas” no filme promocional e nas esculturas são em si mesmas uma construção e um produto das representações sociais e das imagens sociais das mulheres na época em que o filme foi realizado.

Começamos pelo filme promocional considerando ser a produção mais antiga (1946). As mulheres que surgem no filme são na maioria jovens, de aspeto saudável, bem dispostas, joviais e alegres. São mães extremosas e seguramente boas esposas. Correspondem à imagem da mulher de portuguesa dos anos 40 do século passado enquadrada pelo regime político que então vigorava no País.

As imagens das mulheres apresentadas pelas esculturas femininas que nos mostram as operárias da fábrica são um dos exemplos de representações sociais atuais da mulher nesta exposição. Tratando-se duma <forma> escultórica construída na contemporaneidade especificamente para a exposição, o autor e o encomendante teriam toda a liberdade para utilizar essa <forma> para expressar a real vivência das operárias na fábrica. A opção por esculturas parece-nos por esse motivo mais interessante que a escolha de manequins estáticos.

Como já referimos há um denominador comum às nove esculturas femininas: todas representam mulheres jovens, elegantes, esbeltas, ordeiras e recatadas. Identificamos como estereótipos associados às esculturas de mulher na exposição do Museu de Portimão, a beleza, a elegância, a juventude e a submissão expressa no trabalho ordeiro e organizado.

As mulheres são maioritariamente representadas em grupo, duas a duas, num papel ativo por estarem a trabalhar, mas com uma posição secundária por se tratar de um trabalho rotineiro e repetitivo sempre realizado sob o olhar atento dos mestres que são homens. Trabalham maioritariamente sentadas, como se vê nas fotografias, mas os homens trabalham quase sempre em pé.

Parece-nos existir uma interdependência entre as imagens da mulher apresentadas no filme promocional e as apresentadas nas esculturas. Ou seja, o autor/criador não utilizou o potencial possibilitado pelo recurso à <forma escultórica> para dar expressão aos reais sentimentos e à real situação vivida pelas mulheres operárias, mas manteve o estereótipo criado pelo filme da década de quarenta acrescentando-lhe os valores ideais da feminilidade contemporânea relacionados com o corpo perfeito e a dependência da imagem física.

Relativamente às categorias de mulher presentes na exposição do Museu de Portimão identificamos a mulher-trabalhadora, neste caso a mulher-operária, mas também a mulher-mãe, a mulher-esposa, a mulher dona de casa, a mulher-educadora ou a mulher-

cuidadora (no caso das mulheres da creche). Esta situação confirma a sobreposição de categorias em cada mulher e os vários papéis que têm de assumir em simultâneo na sociedade. A exposição não valoriza a mulher enquanto operária e pelo contributo que trazia à sociedade, mas tenta valorizá-la indo ao encontro da imagem social atual: a sobreposição de categorias de mulher.

O número de imagens de mulheres na exposição é substancialmente maior que o de homens e por esse motivo facilmente se cai no equívoco de pensar que a questão da igualdade de género está salvaguardada ou que a visibilidade das mulheres está garantida. Mas as categorias de mulheres presentes e os estereótipos que nos parecem estar associados às imagens expostas e à própria profissão representada (mulher-operária da indústria conserveira), confirmam a imagem social da mulher numa posição de valorização desigual (inferior) à do homem.

Utilizar o argumento do aumento da autoestima das operárias para mostrar hoje uma imagem desligada das consequências sociais e dos contextos familiares, políticos e económicos da época, não contribui para promover a igualdade de género. Ou seja, integrar uma perspetiva de género não supõe suavizar ou ignorar a real situação das mulheres na época que estamos a representar numa exposição museológica, mas implica lançar um questionamento profundo sobre os conteúdos expostos, por forma a tornar claras as complexas relações de género (ou seja, relações de poder) que conduziram àquela situação concreta.

A introdução de uma perspetiva de género nesta exposição teria possibilitado explicitar a posição social da mulher em Portugal nos anos 40, a situação familiar onde se verificava uma completa dependência da decisão dos homens que inclusive tinham o poder para abrir a correspondência das esposas na qualidade de chefes de família, a maternidade associada ao casamento católico e à normatividade heterossexual.

Não se explica na exposição porque era utilizada mão-de-obra feminina e infantil na fábrica, nem o impacto social e familiar que o seu trabalho teria. Não são dadas informações sobre os salários e a sua diferença relativamente aos auferidos pelos homens. Não sabemos como se relacionavam as mulheres e os homens neste espaço fabril. Não percebemos a organização familiar nem as atividades que desenvolviam fora do ambiente fabril, nem qual a imagem social da mulher operária da indústria conserveira no contexto de Portimão, nem como articulavam as operárias a sua vida profissional e pessoal.

Mas devemos realçar que o mesmo é verdade para os homens sobre os quais também não existem essas informações na exposição. A única vantagem para estes relativamente às mulheres é que permanecem associados aos estereótipos e aos papéis

socialmente valorizados: independência, instrumentalidade, autonomia, profissionalismo, cargos de chefia e responsabilidade, espaço público.

IV.1.2. Museu do Trabalho Michel Giacometti¹⁰⁷

O Museu do Trabalho Michel Giacometti de Setúbal foi inaugurado em 18 de Maio de 1995. Encontra-se instalado num edifício anteriormente pertencente à “*Fábrica de Conservas Alimentícias de M. Perienes Lda*” e é uma instituição pertencente à Câmara Municipal de Setúbal que tem definidos como objetivos:

“(...) estudar, preservar e divulgar técnicas e conhecimentos relacionados com o mundo do trabalho na história humana. É prioritária a valorização e posterior divulgação do património local, a recolha, preservação e inventariação de peças relacionadas com os ofícios tradicionais como, por exemplo, as actividades do mundo rural, marítimo, piscatório e da indústria conserveira.”(Victor, 2005).

O Museu do Trabalho Michel Giacometti resulta de uma recolha exaustiva conduzida por Michel Giacometti após o 25 de Abril de 1974 e efetuada pelos jovens do Serviço Cívico Estudantil, tendo dado início ao processo de criação do Centro de Documentação Operário-Camponês e do Museu do Trabalho.

De acordo com o website da Autarquia Setubalense (www.mun-setubal.pt/MuseuTrabalho) em 1987 a Câmara Municipal comprometeu-se a concretizar o projeto do Museu do Trabalho e as peças foram inicialmente instaladas no Museu de Setúbal/Convento de Jesus tendo sido apresentadas diversas exposições temporárias sobre a temática do trabalho: “O trabalho faz o Homem”, “Trabalho dos tecidos”, “Trabalho dos metais”, “Lojas antigas de Setúbal” e “Da lota à lata”.

Em 1991 a Câmara Municipal adquiriu a Fábrica de Conservas Perienes e iniciou as obras de recuperação do edifício para museu. Com a morte de Michel Giacometti o museu ainda em construção passou a designar-se Museu do Trabalho Michel Giacometti.

A exposição permanente integra três núcleos distintos: o núcleo dedicado à “*Mercearia Liberdade*”, o núcleo dedicado à coleção de Michel Giacometti intitulado “*Ao encontro do Povo*” e o núcleo dedicado à indústria conserveira.

A “*Mercearia Liberdade*” funcionou originalmente na Avenida da Liberdade em Lisboa, no n.º 205 a 209, no prédio de José Maria do Espírito Santo Silva e foi fundada por José Maria Esteves Columna nos finais do século XIX.

¹⁰⁷ As visitas ao Museu do Trabalho Michel Giacometti foram efetuadas em Agosto de 2009, Janeiro de 2010, Fevereiro de 2011 e Abril de 2011.

Ali eram vendidos “Géneros de primeira qualidade. Grande sortido de Mercearias Finas. Chá, Café, Chocolates, Bolachas, Biscoitos, Frutas Secos, Conservas, Licores Nacionais e Estrangeiros. Champanhes, Carnes Fumadas das melhores procedências” (Duarte, 2002).

Em 2002 a *Mercearia Liberdade* foi doada ao Museu do Trabalho, incluindo toda a estrutura interior da loja e anexos (escritório e armazém) e parte do recheio composto por um “acervo de várias épocas, relacionado com o quotidiano do estabelecimento” (Duarte, 2002) e apresentada ao público a 18 de Maio desse ano.

A intenção do Museu do Trabalho Michel Giacometti ao receber e apresentar ao público a *Mercearia Liberdade* foi:

“(…) completar com uma alusão qualificada ao sector terciário, o ciclo das actividades económicas existente neste espaço museal, que já era constituído fundamentalmente, pela colecção etnográfica Michel Giacometti, relativa ao sector primário e ao quotidiano doméstico a ele associado, e pela colecção da Indústria Conserveira, relativa ao sector secundário (...)” (Duarte, 2009).

O segundo núcleo expositivo intitulado “*Ao encontro do Povo*” expõe algumas das peças da coleção recolhida por Michel Giacometti relacionadas com o mundo rural português e com as metodologias utilizadas no “*Plano Trabalho e Cultura*” desenvolvido pelo etnomusicólogo em 1975 com a missão de “recolher os testemunhos vivos do trabalho e da luta de classes do povo português em geral, contra o fascismo e a exploração capitalista”.

Esta recolha incluiu o registo da literatura popular (contos, lendas rezas, orações benzeduras, anedotas, ditos, provérbios, jogos e rimas infantis), o inventário e recolha sistemática dos testemunhos materiais do trabalho, o inventário e recolha exaustiva de instrumentos musicais populares, campanhas de educação sanitária, desenvolvimento de programas de animação sociocultural e o auxílio na dinamização de centros de recreio ou de atividade social.

O terceiro núcleo expositivo do Museu incide sobre a indústria conserveira representando o trabalho da “*Fábrica de Conservas Alimentícias de M. Perienes, Lda.*” com uma exposição organizada segundo as etapas da cadeia operatória da transformação do peixe em conserva.

O Centro de Documentação e Informação existente no Museu “visa a salvaguarda e preservação de documentos, bem como um trabalho contínuo de divulgação dos mesmos, junto dos diversos públicos e parceiros nomeadamente estabelecimentos de ensino, estudantes; investigadores; instituições; colectividades e associações culturais” (www.mun-setubal.pt/MuseuTrabalho). Este centro de documentação e informação estabeleceu como objetivos “a pesquisa, recolha e sistematização de documentação existente sobre museologia, trabalho, costumes, tradições, memórias, indústria, antropologia, história e

educação, incluindo estudos e investigação sobre o património local” (www.mun-setubal.pt/MuseuTrabalho, acedido em 12 de Fevereiro de 2011)).

IV.1.2.1. Descrição

A visita à exposição do Museu do Trabalho Michel Giacometti começa na “*Mercearia Liberdade*” que constitui o primeiro núcleo temático. A sua instalação no percurso expositivo do Museu obrigou a que as máquinas da indústria conserveira das Artes do Vazio fossem deslocadas para o piso inferior, onde se situava o setor das Artes do Cheio.

O primeiro elemento expositivo com imagem de mulher são as imagens gravadas nas latas de sardinhas denominadas “Queen of the Coast”, “Berthe”, “Nataline” e “Doméstica” (EE1). A associação entre a mulher e as conservas está presente não apenas através dos nomes femininos com que são designadas as conservas, como pelas imagens de mulheres nas litografias das latas de conserva, situação idêntica à encontrada no Museu de Portimão.

O segundo elemento onde surge uma imagem de mulher é uma fotografia da esposa do fundador da mercearia, Júlia Morais Columna. Trata-se duma mulher da classe média, em pose rígida, distinta, mas distante, quase desprovida de expressão com era usual na maioria das fotografias dos finais do século XIX e primeiras décadas do século XX.

**Fotografia de Júlia Morais Columna
(EE2)**



Fotografia n.º 8

Museu do Trabalho Michel Giacometti

Autoria própria, 2011

A imagem de mulher que podemos observar na fotografia é recatada, sóbria, séria, discreta, bem vestida e penteada e estamos perante a categoria de mulher-esposa e mulher-mãe. Júlia Columna enverga um dos seus melhores trajes, composto com uma gola de renda, olha diretamente para o fotógrafo. Sabemos o seu nome e quando viveu, com quem esteve casada e os filhos que teve. Trata-se duma mulher que conseguiu manter a sua visibilidade no tempo histórico, apesar de ignorarmos se trabalhava na Mercearia junto com o marido, ou se permanecia no ambiente doméstico. Também não sabemos ao certo se a fotografia foi tirada para permanecer exposta na Mercearia Liberdade, tratando-se da esposa do fundador e proprietária, ou se era uma fotografia para ambiente doméstico e familiar.

O núcleo seguinte designado “*Ao Encontro do Povo*” integra os temas “*recolha*” e “*da coleção ao museu*” que explicam as metodologias de trabalho do etnomusicólogo Michel Giacometti durante o “*Plano Trabalho e Cultura*”. Seguem-se momentos específicos com pequenos apontamentos temáticos designados “preparar a terra”, “semear”, “ceifar e debulhar”, “carregar e transportar”, “cozer o pão”, “cuidar da casa”, “cuidar dos filhos”, “fiar e tecer” que mostram peças recolhidas por Giacometti sobre o trabalho no mundo rural português na década de setenta do século XX complementadas por texto e fotografias.

As primeiras imagens de mulher deste núcleo surgem associadas à ação de recolha. Trata-se de duas fotografias, uma dum grupo de estudantes voluntários no “*Plano Trabalho e Cultura*” onde se podem ver oito jovens mulheres num grupo total de vinte e oito pessoas, uma das quais Michel Giacometti. A segunda fotografia mostra duas jovens estudantes no processo de recolha junto de uma mulher do mundo rural sentada na soleira da porta que se identifica pelos trajes. Uma terceira pessoa parcialmente cortada na fotografia está em pé com um microfone na mão a registar o som da entrevista.

No momento seguinte da exposição dedicado à ação de “semear” (EE3) surge uma fotografia com duas mulheres no ato de semear cereais. Não é feita qualquer alusão ao papel da mulher, apenas se descreve o ato em si (por exemplo, diz-se: “faz-se tiras ou faixas de terreno” mas não se diz quem as faz).

Uma fotografia localizada neste momento expositivo sobre a ceifa e a debulha e intitulada “*refeição dos malhadores*” (EE4) mostra um grupo de mulheres, homens e crianças sentados/as no chão, à volta de uma refeição servida sobre toalhas. As mulheres são dez num grupo de vinte e três pessoas, mas o título da imagem está no masculino parecendo indicar que as mulheres não realizam a ação de malhar cereais e estão ali apenas para servir a refeição e acompanhar os homens e as crianças.

Os núcleos “cozer o pão”, “cuidar da casa”, “cuidar dos filhos” e “fiar e tecer” (EE5) remetem, tanto no texto quanto nos objetos selecionados, para o tradicional universo

feminino associado ao ambiente doméstico e aos filhos, mas mesmo aqui as imagens da mulher surgem como elementos secundários na narrativa.

Os textos deste momento expositivo (EE6) são os únicos que fazem alusão às pessoas (mulheres) que executavam estas tarefas, mas restringem-se a descrever as ações e os objetos utilizados nelas. Refere-se no entanto que a casa do forno “é um espaço exclusivamente feminino e que nenhum homem transpõe a soleira da porta”. Está igualmente escrito o seguinte: “cozinhar o pão é uma tarefa simbolicamente associada à representação social do género em meio rural.”

No momento da exposição relativo ao “*cuidar da casa*” refere-se a cozinha como o centro simbólico da habitação dominado por três elementos: o fogo, os alimentos e as mulheres. É também mencionada a horta que era habitualmente cultivada pelas mulheres com produtos essenciais para a alimentação familiar.

No núcleo da exposição dedicado ao “*cuidado dos filhos*” está escrito que compete à mãe cuidar, alimentar e educar os filhos até estes atingirem a autonomia. Quanto às crianças, as raparigas dedicavam-se a varrer a casa, fazer os recados, ajudavam na cozinha e cuidavam dos irmãos mais novos. Os rapazes iam para os lameiros tornar a água, iam com as vacas ou conduziam carros de feno, lenha ou esterco. Estes textos transmitem claramente a noção da reprodução da estratificação social e das diferenças de género pelo processo de socialização, através da aprendizagem por mimetismo.

No núcleo expositivo “fiar e tecer” existem três fotografias com mulheres, todas ilustrativas das ações de fiar e tecer. Trata-se de imagens de mulheres do meio rural, humildes, que desenvolvem as tarefas necessárias à sustentação da vida doméstica e familiar. As mulheres surgem em lugar de destaque e numa atitude ativa, mas os textos que acompanham as imagens apenas remetem para a descrição das ações e não para o impacto que elas teriam sobre as mulheres e a sua posição na sociedade. Estamos perante um registo imagético no domínio da antropologia visual, visando o registo do “outro” mas que atribui destaque à ação e aos objetos e menos às pessoas.

Os estereótipos que podemos associar a estas imagens relativas às atividades agrícolas e em meio rural são maternal, humilde, rude, pacata, sofrida, resistente, autónoma. Ao tentarmos aplicar os estereótipos da listagem elaborada pela psicologia fomos verificando gradualmente que se trata de adjetivos que correspondem à classificação da imagem de mulheres jovens e não à mulher madura e mais velha. Torna-se difícil aplicar os estereótipos quando nos surgem imagens de mulheres cuja principal característica não é o corpo esbelto ou o aspeto físico, mas a ação, a instrumentalidade, a produção, o saber fazer, motivo pelo qual ampliamos a lista de estereótipos original.

**“Semeadura dos cereais” e “Fiar e tecer”
(EE3 e EE5)**



Fotografia n.º 9 e n.º 10

Museu do Trabalho Michel Giacometti

Autoria própria, 2011

Consideramos como categoria de mulher predominante nestas imagens, a de mulher-rural, à qual podemos associar a de mulher-mãe, esposa e de mulher-dona de casa.

O terceiro núcleo temático e espacial da exposição do Museu do Trabalho versa sobre a indústria conserveira que constituiu em Setúbal uma das principais atividades económicas desde os finais do século XIX. A exposição patente no Museu propõe-se seguir a cadeia operatória desde a preparação do peixe cru até ao embalamento e exportação, cujas etapas estão identificadas por bandeiras suspensas e números colocados no chão, indicando respetivamente:

1 - Entrada do produto; 2 - descabeçar; 3 - salmoura; 4 - engrelhar; 5 - lavar; 6 - cozer; 7 - enlatar; 8 - azeitar; 9 - cravar; 10 - esterilizar; 11 - bater - verificar qualidade do produto; 12 - armazenar; 13 - saída do produto.

Estão identificados os equipamentos e espaços existentes na fábrica como os pios da salmoura, o pio de lavagem, o autoclave, a cravadeira, a caldeira e outras máquinas se bem que a maquinaria não se encontra no sítio de laboração original.

As mulheres (e os homens) estão representadas por manequins vestidos aparentemente com as roupas (uniformes) que as operárias utilizavam na fábrica no período de laboração. Existem na exposição seis manequins de homens e cinco manequins de mulheres. Um manequim representa uma criança do sexo feminino a desempenhar uma tarefa na fábrica, pois era habitual serem integradas ao serviço muito jovens (11 anos de idade).

Os manequins representam a categoria de mulher-operária associada aos estereótipos de pacata, submissa, ordeira, passiva, mas também elegante, desembaraçada, bela e feminina.

Além dos manequins, as mulheres aparecem também representadas num conjunto de pinturas datadas de 1989 que as mostram nas diversas fases do enlatamento da sardinha numa data em que a fábrica já tinha cessado a laboração. Duas pinturas mostram as tarefas realizadas por homens e nelas podemos ver maquinaria variada, as restantes três pinturas mostram as tarefas femininas.

As mulheres destas pinturas são muito diferentes das representadas pelos manequins: são mulheres de meia idade, com corpos já pesados, mãos e feições um pouco grosseiras e vincadas, próprias de quem dedicou toda a vida ao trabalho e com uma postura corporal algo quebrada. As mulheres estão vestidas com as suas próprias roupas e não com uniformes como parecem sugerir os manequins. Trata-se duma representação realista das mulheres que efetivamente trabalhavam na fábrica, muito diferentes dos manequins que já analisamos.

As mulheres das pinturas estão vestidas com avental, touca na cabeça e de chinelos nos pés, com e sem meias, cada uma usando a sua própria roupa debaixo do avental.

**Manequim de operária da fábrica e Pintura
(EE7 e EE8)**



Fotografia n.º 11 e n.º 12

Museu do Trabalho Michel Giacometti

Autoria própria, 2011

Não existem fotografias de mulheres durante o período de funcionamento da fábrica. As ações que estão reproduzidas em fotografia foram simuladas por uma ex-operária já nas

instalações do atual museu. Existe, no entanto, uma fotografia de homens durante a laboração na realização da ação de “encaixotar”.

Um dos momentos da exposição trabalha e apresenta a representação social da mulher-operária pelas próprias mulheres trabalhadoras e pelo sindicato de profissionais do setor. São quadros com textos (EE9) organizados em campos como: descrição da operação, agentes (idade e género), categoria institucional, atitude corporal e gestualidade, nível de dificuldade, especialização/vínculo ao quadro, representação em meio fabril.

As operações correspondem à cadeia operatória já mencionada e têm as seguintes informações:

- Descabeçar: era realizado por operárias com a designação de “manipuladoras de peixe ou trabalhos de mesa”. Era considerada uma tarefa fácil de aprender, mas suja. O trabalho era realizado em pé com auxílio de uma pequena faca e executado por pessoal auxiliar, não especializado. Era uma ação de rotina e dificuldade menor.

- Fazer mouras: era uma ação executada por homens, “os trabalhadores das mouras”, considerado pessoal especializado, dotado de conhecimento empírico, de muita responsabilidade e com conhecimento de uma fórmula secreta que consistia no trabalho manual de adicionar sal à água numa determinada proporção. Era considerado que só os homens o conseguiam realizar porque só eles sabiam a quantidade de sal que se metia na água.

- Engrelhar: era ação efetuada por mulheres, as operárias “manipuladoras de peixe”. Era um trabalho manual feito em pé que exigia agilidade, lógica e critério. Consistia em arrumar o peixe nas grelhas em filas de 200 peixes. Era realizado por pessoal auxiliar e não especializado e considerado um trabalho fácil, a exigir desembaraço e habilidade e domínio da técnica de colocação do peixe nas correntezas de grelhas.

- Lavar o peixe: ação efetuada pelas “manipuladoras de peixe”. Era um trabalho feito em pé, em que mergulhavam três vezes as grelhas na água de um pio, mantendo o peixe nas grelhas. Era feita por pessoal efetivo e não especializado que exigia ritmo, força e agilidade. É descrito como “lavar roupa num tanque”.

- Colocar grelhas nos carros de cozimento: operação realizada por crianças, por operárias ou jovens. Eram aprendizes que faziam o transporte manual das latas de sardinha para os carros. Tratava-se de pessoal auxiliar que desenvolvia um trabalho não especializado, mas que exigia força, destreza e agilidade. É descrito como uma tarefa fácil que exige força e desembaraço e um certo ritmo: “parece que estamos a dançar” são as palavras usadas para a descrever.

- Cozer o peixe em autoclaves ou cofres de cozedura: era uma ação realizada por homens, os “fogueiros ou trabalhadores das caldeiras”. Consistia em empurrar um carro

em carris até ao autoclave (máquina de cozedura), fechar a porta e controlar o tempo de cozedura. Era um trabalho realizado por pessoal efetivo e especializado, de grande responsabilidade e que exigia saber ler os instrumentos (termómetros, barómetros, temporizadores). Era considerado um trabalho pesado e perigoso. Dizem os textos que às vezes os trabalhadores comiam ao pé das caldeiras por ser preciso estar com atenção à cozedura.

- Enlatar ou encaixar: percebemos que era realizada por mulheres, em pé e que era classificada como uma ação fácil, necessitando ter as mãos limpas e um pano limpo. Era considerado um trabalho para pessoal auxiliar não especializado, exigindo habilidade, agilidade, brio, preceito e critério.

- Visitar a lata: ação efetuada pela “visitadora ou visitadeira de lata”. Era um trabalho realizado em pé, onde se verificava se o peixe estava corretamente encaixado segundo um preceito predefinido para ter um bom aspeto na lata. Tratava-se de pessoal fixo e especializado porque a operação exigia um conhecimento do preceito de encaixe e requeria sentido de responsabilidade, consciência e atenção.

- Levantar a lata: era uma atividade efetuada por uma operária, a “levantadeira”, que levantava nas mãos uma pilha de trinta latas e as transportava para a mesa de azeitar. Era considerado um trabalho especializado a exigir muita destreza, equilíbrio, firmeza e desembaraço no andar, pelo que era considerado que nem todas as operárias a podiam realizar.

- A tarefa de azeitar: efetuada por mulheres, as “azeitadeiras”, que colocavam o azeite dentro das latas. Era um trabalho realizado em pé, por pessoal especializado que precisava ter cuidado, atenção e perícia. É classificado um trabalho fácil, mas de grande responsabilidade.

- Colocar os tampos nas latas: era trabalho das “ajudantes das cravadeiras” e fazia-se em pé. Era um trabalho fácil, rotineiro que requeria atenção, agilidade e desembaraço.

- A tarefa de cravar a lata era realizada por homens, “os trabalhadores das cravadeiras mecânicas ou automáticas”. Era considerado um trabalho pesado, difícil, perigoso, a exigir força, agilidade, destreza e desembaraço.

- Bater a lata: era realizada por mulheres ou por homens. Era um trabalho manual que consistia em segurar duas latas, uma em cada mão e bater uma na outra para verificar se tinham ar dentro. Era considerado um trabalho de grande responsabilidade e sensibilidade ao som emitido pelas latas.

- Visitar a lata (fechada): era uma atividade efetuada por uma mulher, “a visitadora”. Era realizada em pé e considerada como trabalho especializado. Era uma tarefa que

exigia muita atenção e responsabilidade, conhecimento profundo e domínio de toda a cadeia operatória da transformação do peixe.

- A esterilização da lata: realizada por homens, de pé, era considerada uma ação muito difícil e de extrema responsabilidade.
- Limpar a lata: era uma ação realizada por crianças aprendizes, “o moço de fábrica ou limpadores de lata”. Consistia na limpeza manual das latas utilizando serradura para absorver a gordura. Era um trabalho muito fácil e rotineiro, mas que exigia paciência e desembaraço.
- Encaixotar: era feita tanto por homens ou mulheres que, em posição sentada, colocavam as latas em caixotes. Era um trabalho fácil, rotineiro, mas a exigir desembaraço, paciência e lógica de arrumação.
- Aramar: era realizada por homens, “trabalhadores de armazém”, que fechavam os caixotes à mão, utilizando pregos e martelo, envolvendo-os numa cinta de arame. É classificado um trabalho a exigir força manual e perícia.
- A rotulagem: competia aos homens que atribuíam a cada lata um número de fabrico. Era um trabalho que exigia atenção e para o qual era conveniente saber ler e escrever sendo, por isso, considerado um trabalho exigente e difícil.
- A ação de expedir: não tem descrição nem pessoal associado.

Da análise destes textos conclui-se que a maioria das tarefas consideradas difíceis, a exigir força física, perícia e extrema responsabilidade eram realizadas por homens. Muitas das tarefas efetuadas por mulheres são classificadas como fáceis embora a exigir responsabilidade e por vezes destreza.

Decidimos sistematizar numa grelha comparativa todos os adjetivos ou qualificação das atividades atribuídas a mulheres, homens e crianças e verificar os dominantes em cada grupo. Inserimo-los à medida que surgiam no texto descritivo existente na exposição e destacamos a negrito os comuns a mulheres e a homens:

Tabela n.º 17
Interpretação da representação social do trabalho
masculino e feminino

Género	Representação
Criança	Auxiliar Força Destreza Agilidade Desembaraço Paciência

Género	Representação
Mulher	Fácil Suja Rotina Dificuldade menor Agilidade Lógica Critério Não especializado Desembaraço Ritmo Força Mãos limpas Preceito Critério Brio Consciência Atenção Destreza Equilíbrio Firmeza no andar Perícia Sensibilidade Conhecimento profundo
Homem	Especializado Conhecimento empírico Muita responsabilidade Conhecimento fórmula secreta Controlo Ler instrumentos Pesado Perigoso Atenção Força Destreza Desembaraço Sensibilidade Lógica Força manual Perícia Saber ler e escrever

Autoria própria, 2011

Verificamos nestes textos a utilização de adjetivos ou expressões iguais para qualificar as atividades masculinas e femininas, mas estas são normalmente relativas a tarefas que podem ser desempenhadas indiscriminadamente por mulheres ou por homens.

Ao homens pertencem as ações que exigem saber ler e escrever, conhecer e saber manobrar instrumentos, conhecer fórmulas secretas, ter o controlo, força física e dominar o perigo. Às mulheres cabem as tarefas fáceis, de rotina, sujas ou a exigir mãos limpas. Reconhecemos que algumas ações femininas são classificadas como exigindo

conhecimento e muita responsabilidade, mas sobretudo destreza, firmeza, agilidade, desembaraço e lógica. Mas nenhuma das atividades femininas exige saber ler e escrever.

As imagens seguintes da exposição que nos mostram mulheres são fotografias. As duas primeiras representam respetivamente os trabalhadores da fábrica em 1941 reunidos por ocasião do casamento de um dos filhos do proprietário e a segunda imagem é constituída por um grupo não identificado de mulheres, crianças e homens colocados em filas, uns de pé e outros sentados, tendo um deles o aspeto de ser o proprietário, encimados por fotografias de Estado colocadas na parede da sala, onde se pode ver o Presidente do Governo, António de Oliveira Salazar e o Presidente da República, General Craveiro Lopes.

**Trabalhadores da fábrica por
ocasião do casamento do filho do patrão
(EE10)**



Fotografia n.º 13

Museu do Trabalho Michel Giacometti

Autoria própria, 2011

Ao analisarmos estas fotografias percebemos que de facto as mulheres reais não correspondem às representadas pelos manequins. Aquilo que mais se destaca são as expressões do rosto, sérias, contidas, enquanto nos manequins o que sobressai é a elegância e as proporções corporais.

Outras imagens de mulheres presentes na exposição são as fotografias de oito cédulas de operárias e oito de operários do “sindicato nacional dos operários da indústria da conservas do distrito de Setúbal” (EE11). As cédulas identificam o nome, a naturalidade, data de nascimento e idade, o estado civil, a profissão, a morada, o número de sócia no sindicato, a filiação e a data de inscrição. São imagens de mulheres sérias, contidas, reservadas, pobres.

As mulheres têm idades compreendidas entre os 18 e os 68 anos de idade e quatro delas são casadas. Desempenhavam funções de operárias e apenas uma a função de manipuladora de peixe (esta não tem a idade indicada na cédula, mas era casada).

Os homens têm idades entre os 14 e os 51 anos, a maioria solteiros exceto o de 51 anos de idade e apenas este tem uma profissão especializada, a de soldador; os restantes são operários ou trabalhadores indiferenciados.

No último momento da exposição dedicado às litografias das latas de sardinha percebemos os nomes comerciais atribuídos ao produto. São nomes de mulher como “Venus”, “Manolita”, “Nelly”, “Véronique”, “Bertha”, “Gizela”, “La Sultane”, “Les portugaises”, “Guida”. As latas de sardinhas com nomes masculinos são “S. Pedro”, “Veiga Três Unidos”, “Albatroz”, “Elmano”, “Victoria foot ball club”, “Poker” e “Marques Neves”.

A utilização de nomes femininos estrangeiros e relacionados com mulheres belas (como Vénus) ou exóticas (La Sultane) e a utilização de nomes masculinos maioritariamente em português e relacionados com nomes dos proprietários das indústrias, com o clube de futebol e o jogo de poker, são reveladores da distinção dos papéis sociais e da imagem social atribuídos a homens e a mulheres. Não é perceptível se as latas de sardinha com nomes de mulher e nomes de homens se destinavam a públicos ou a mercados diferentes.

IV.1.2.2. Interpretação

Concluída a descrição das imagens de mulheres existentes no Museu de Trabalho Michel Giacometti, passamos à fase da interpretação através da aplicação a essas imagens da grelha de análise.

Apresentamos as imagens organizadas pelos três núcleos temáticos encontrados na exposição do Museu: “*Mercearia Liberdade*”, “*Ao Encontro do Povo*” e a “*Indústria conserveira*”.

A análise iconográfica das imagens existentes na “*Mercearia Liberdade*” revela duas formas de representação da mulher: a litografia e a fotografia. A primeira é claramente uma representação da mulher e a segunda a imagem de uma mulher real.

Tabela n.º 18

Museu do Trabalho Michel Giacometti - mercearia Liberdade

Níveis de análise	EE1 Latas de sardinha	EE2 Retrato
1. Análise iconográfica		
Identificação	Latas de sardinha (4)	Retrato
Suporte da imagem	Litografia	Fotografia
Datação	Século XX	Século XIX
Produção	Nacional	Nacional
Autoria	Desconhecida	Desconhecida
Interpretação	Latas de sardinha que eram vendidas na Mercearia, consideradas à época como produtos finos	Retrato fotográfico de Júlia Morais Columna, esposa do fundador da Mercearia Liberdade
Número de imagens de mulheres	4 mulheres (uma em cada lata de sardinha)	1 mulher
2. Análise pré-iconográfica		
Relação intergrupala	Sozinha	Sozinha
Posição	Secundário	Destaque
Papel	Passivo	Passivo
Espaço	Não se aplica	Público (?)
Subcategorias de mulher	Mulher rainha Mulher dona de casa	Mulher esposa Mulher mãe
Estatuto social	Elevado (1 imagem) Classe média (3 imagens)	Classe média
Esteréotipos femininos	Elegante Feminina Sensual	Distinta Distante Elegante Maternal Recatada Rígida Séria Sóbria

Níveis de análise	EE1 Latas de sardinha	EE2 Retrato
Identificação da mulher representada	Não se aplica	Personalizada

Elaboração própria, 2011

Se na primeira imagem estamos perante a transferência de características atribuídas a mulheres para associar à imagem da sardinha em lata - situação que já tínhamos verificado na exposição do Museu de Portimão - na segunda estamos perante uma imagem de uma mulher com real existência física.

Esta segunda é uma mulher que se quer mostrar distinta, digna, séria, respeitável, com um bom nível de vida (visível nos trajes sóbrios, mas de qualidade), proprietária e patroa, provavelmente mais para a dignificação e valorização social do marido do que dela própria. É uma imagem personalizada, identificada pelo nome (Júlia Morais Columna), situação pouco frequente nos museus analisados.

Analisamos seguidamente o segundo núcleo da exposição do Museu do Trabalho Michel Giacometti que expõe os materiais etnográficos recolhidos no País.

Tabela n.º 19

Museu do Trabalho Michel Giacometti - Ao encontro do Povo

Níveis de análise	EE3 Semear	EE4 Refeição Malhadores	EE5 Fiar e tecer	EE6 Textos
1. Análise iconográfica				
Identificação	Semear	Refeição dos malhadores	Fiar e tecer	Cozer o pão Cuidar da casa Cuidar dos filhos
Suporte da imagem	Fotografia	Fotografia	3 Fotografias	Textos
Datação	Século XX	Século XX	Século XX	1995
Produção	Nacional	Nacional	Nacional	Nacional
Autoria	Michel Giacometti	Michel Giacometti	Michel Giacometti	Ana Duarte/ Isabel Víctor

Níveis de análise	EE3 Semear	EE4 Refeição Malhadores	EE5 Fiar e tecer	EE6 Textos
Interpretação	Imagem que retrata o ato de semear a terra efetuado por duas mulheres	Imagem que retrata o momento de refeição de um grupo de malhadores - homens e mulheres	Imagens que mostram o ato de fiar e tecer efetuado por mulheres	Textos que remetem para o universo feminino associado ao mundo rural português e para representações sociais da mulher
Número de imagens de mulheres	Duas mulheres	10 mulheres (num grupo de 23 pessoas)	2 mulheres (numa fotografia) 1 mulher (em duas fotografias)	Não se aplica
2. Análise pré-iconográfica				
Relação intergruppal	Com outra mulher	Com mulheres, homens e crianças	Sozinha (duas fotografias) Com outras mulheres (1 fotografia)	Com outras mulheres Com crianças
Posição	Secundária	Secundária	Secundária	Destaque
Papel	Ativo	Passivo	Ativo	Ativo
Espaço	Laboral do meio rural	Laboral do meio rural	Laboral do meio rural	Laboral do meio rural
Subcategorias de mulher	Mulher rural Mulher mãe Mulher esposa Mulher dona de casa	Mulher rural	Mulher rural	Mulher-rural Mulher-mãe Mulher dona de casa
Estatuto social	Baixo estatuto	Baixo estatuto	Baixo estatuto	Baixo estatuto
Estereótipos femininos	Humilde Maternal Rude Pacata Sofrida Resistente Autónoma	Humilde Maternal Rude Pacata Sofrida Resistente Autónoma	Humilde Maternal Rude Pacata Sofrida Resistente Autónoma	Autónoma Humilde Maternal Resistente Sabedora
Identificação da mulher representada	Não identificada	Não identificada	Não identificada	Não identificada

Elaboração própria, 2011

Este núcleo da exposição apresenta imagens de mulher em suporte fotográfico e textual. Trata-se de mulheres reais, mas que estão ali para ilustrar a forma como se realizava determinada tarefa agrícola sendo estas os elementos centrais do discurso expositivo. São fotografias de contextualização das ações e dos objetos tridimensionais expostos.

As mulheres representadas são de baixo estatuto social, associadas a tarefas rurais e domésticas pouco qualificadas e relacionadas com a subsistência da família e o cuidado da casa e dos filhos. Nas imagens, as mulheres não parecem interagir umas com as outras: não estão a falar, nem a rir, nem olham umas para as outras. Esta característica de silêncio é frequente nas imagens desta exposição. Em algumas fotografias repete-se a postura já encontrada no Museu de Portimão de mulheres a trabalhar debruçadas para o chão sem que os rostos estejam visíveis.

Os textos referem-se a mulheres mães e donas de casa, conhecedoras de saberes-fazer específicos e vedados aos homens e que se movimentam em espaços carregados de simbolismo como o forno e cozer o pão

Vejamos em seguida a interpretação das imagens de mulher existentes no núcleo da exposição dedicado à indústria conserveira.

Tabela n.º 20

Museu do Trabalho Michel Giacometti

A Fábrica de Conservas Alimentícias de M. Perienes Lda.

Níveis de análise	EE7 Operárias	EE8 Operárias	EE9 Quadros texto	EE10 Retratos	EE11 Cédulas profissionais
1. Análise iconográfica					
Identificação	Operárias a laborar	Operárias a laborar	Quadros interpretativos	Retratos coletivos	Cédulas profissionais
Suporte da imagem	Manequins (6)	Pinturas (3)	Painéis com texto impresso	Fotografias a preto e branco (2)	Fotografias e dados pessoais (8)
Datação	Século XX	1989	1995	Século XX	Século XX
Produção	Nacional	Nacional	Nacional	Nacional	Nacional
Autoria	Desconhecida	Assinada	Museu	Desconhecida	Sindicato dos operários da indústria conserveira

Níveis de análise	EE7 Operárias	EE8 Operárias	EE9 Quadros texto	EE10 Retratos	EE11 Cédulas profissionais
Interpretação	Representação das operárias da fábrica em alguns momentos determinantes do processo de transformação da sardinha	Pinturas que constituem uma representação o atual do trabalho realizado na fábrica	Interpretação efetuada pelo museu do trabalho realizado na indústria conserveira	Registo de momentos considerados relevantes para a família proprietária da fábrica	Cédulas profissionais que identificavam os/as operários/as
Número de imagens de mulheres	6 imagens	14 mulheres 15 homens	referências textuais	62 mulheres operárias + 1 mulher 19 homens operários + 6 homens	8 imagens
2. Análise pré- iconográfica					
Relação intergruppal	Sozinha (2 manequins) Com outras mulheres (4 manequins)	Com outras mulheres	Não se aplica	Com mulheres e homens	Sozinha
Posição	Destaque	Igualitária	Igualitária	Igualitária	Destaque
Papel	Ativo	Ativo	Ativo	Passivo	Passivo
Espaço	Laboral fabril	Laboral fabril	Laboral fabril	Laboral fabril	Não se aplica
Subcategorias de mulher	Mulher operária	Mulher operária	Mulher operária	Mulher operaria	Mulher operária Mulher esposa
Estatuto social	Baixo estatuto	Baixo estatuto	Baixo estatuto	Baixo estatuto	Baixo estatuto
Estereótipos femininos	Bela Desembaraçada a Elegante Feminina Jovem Ordeira Pacata Passiva Submissa	Maternal Ordeira Pacata Pesada	Ágil Atenta Desembaraçada da Frágil Paciente Responsável	Contida Ordeira Séria Submissa Pesada	Pobre Recatada Séria Submissa
Identificação da mulher representada	Não identificada	Não identificada	Não identificada	Não identificada	Personalizada

Elaboração própria, 2011

As mulheres deste núcleo expositivo dedicado à indústria conserveira são todas mulheres-operárias e estão representadas com recurso a três suportes diferentes:

- As mulheres reais das fotografias, cédulas sindicais e dos quadros informativos,
- As mulheres representadas pelos manequins,
- As mulheres reais representadas pelas pinturas.

Tal como sucede no Museu de Portimão os estereótipos femininos alteram-se consoante o suporte da imagem e quando estamos perante imagens de mulheres reais ou de manequins, por exemplo. Enquanto às primeiras - as mulheres reais - podemos associar os estereótipos de maternais, robustas, pesadas, submissas, às mulheres dos manequins, que correspondem à representação atual da mulher, associamos os estereótipos de jovem elegante, esbelta, ordeira e pacata.

A mulher-operária da indústria conserveira surge associada à execução das tarefas da cadeia operatória de transformação da sardinha. No Museu do Trabalho Michel Giacometti não temos qualquer alusão à maternidade - como é frequente no Museu de Portimão - e a mulher está inserida no mundo do trabalho e é apenas nesse contexto que nos é mostrada: enquanto um ativo social.

O número de imagens de mulheres e de homens é equilibrado neste momento da exposição, mas a associação das tarefas femininas à facilidade, rotina, dificuldade menor remetem a mulher para um segundo plano relativamente aos colegas de trabalho homens.

IV.1. 3. Síntese

As imagens de mulheres nas exposições dos museus da indústria e do trabalho pertencem à categoria de mulheres-operárias, mas são em simultâneo mães e esposas.

Vimos que no Museu de Portimão se optou por apresentar a mulher numa sobreposição de categorias enquanto no Museu de Setúbal as mulheres são apenas operárias integradas dentro de um sistema de produção no qual desempenham tarefas específicas, numa interação com operários homens e só quando associadas ao mundo rural se sugere o seu papel de mães.

Verificamos uma preocupação com a questão de género no Museu do Trabalho Michel Giacometti que não encontramos no Museu de Portimão, havendo o cuidado em atribuir as várias ações a mulheres ou homens e descrevê-las pelas palavras das/os próprias/os.

O recurso a manequins, esculturas e à fotografia são os suportes mais frequentes das imagens de mulher nestas exposições, com isso significando a utilização em simultâneo

de imagens de mulheres reais e de representações de mulheres, mas constatamos que as mulheres representadas (manequins e esculturas) obedecem à imagem social atual da mulher, associada ao corpo e a aspeto físico, principalmente à juventude.

O recurso ao texto é apanágio do Museu do Trabalho Michel Giacometti e a mulher é descrita com uso de palavras, mas sempre de forma genérica, despersonalizada e no plural

As categorias de mulher dominantes estão sintetizadas no gráfico seguinte que nos mostra a frequência de cada categoria:

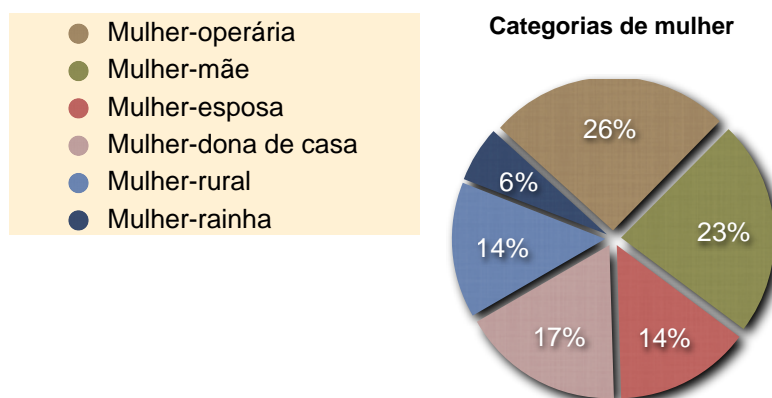


Figura n.º 3

Esta leitura estatística das categorias de mulheres existentes nas duas exposições analisadas, confirma a predominância no espaço museal dedicado ao trabalho e à indústria da categoria social de mulher-operária, logo seguida da mulher-mãe. A mulher-trabalhadora não se dissocia do seu papel de mãe.

Relativamente aos estereótipos mais frequentes (com quatro ou mais ocorrências) estão identificados no seguinte gráfico:

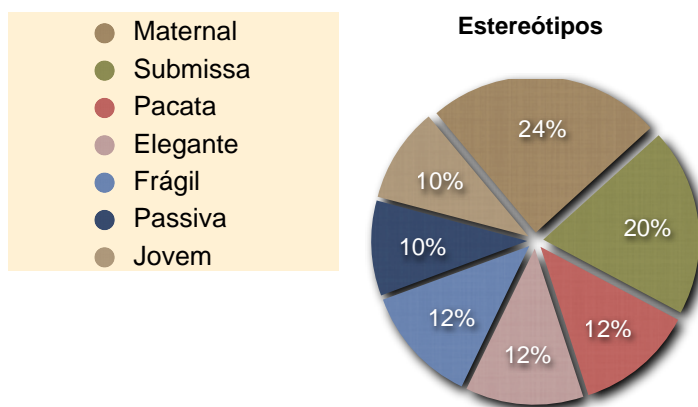


Figura n.º 4

Na análise por nós realizada surgem muitos estereótipos com uma única ocorrência o que dificulta uma estatística comparativa. Como já referimos, os estereótipos alteram-se segundo o suporte da imagem, quando estamos perante imagens de mulheres reais ou perante uma representação. Alteram-se significativamente com a idade e o estatuto social das mulheres representadas o que indicia que os estereótipos femininos não são estáveis. Esta indicação, a necessitar de um estudo aprofundado e especializado, parece confirmar a estreita relação entre as categorias de análise género, classe e idade. Não temos dados nas exposições que nos permitam associar os estereótipos à raça/etnia porque que todas as mulheres que estão nas exposições são caucasianas.

Outra constatação é o facto das mulheres representadas nos museus do trabalho e da indústria estarem relacionadas com atividades do passado ou extintas, retiradas do circuito produtivo atual, o que vincula a imagem das mulheres ao passado e não à sociedade do presente. Dessa forma, os museus estão a valorizar as mulheres e a sua imagem, mas estão a fazê-lo relativamente a uma realidade social que já não existe. Uma ligação com a atual situação laboral e social da mulher-operária seria esclarecedora do ponto de vista da igualdade entre mulheres e homens no mundo fabril.

Verifica-se no Museu do Trabalho de Setúbal, provavelmente consequência do período político e social em que o Museu foi constituído e planeado (no período pós-revolucionário do 25 de Abril de 74), uma maior preocupação com a representação (e auto-representação) social da mulher-operária do que no Museu de Portimão, onde a mulher é produto da representação do “outro”, neste caso do museólogo.

Pensamos que as ideologias políticas subjacentes à construção das museografias, dos próprios museus e dos conteúdos são parcialmente um resultado da época histórica nacional em que cada instituição foi criada. O Museu do Trabalho Michel Giacometti transmite a imagem da mulher-trabalhadora, como um elemento do processo produtivo. Faltam, pensamos nós, as referências às condições salariais e de vida, à imagem social da mulher-operária setubalense, à condição familiar destas mulheres, à luta pelos direitos, às alterações ocorridas na fábrica e na condição operária após o 25 de Abril de 1974.

Por outro lado, a apresentação das representações sociais relativas às tarefas realizadas por homens e por mulheres que associam os primeiros à responsabilidade, exigência, especialização e as segundas à facilidade, rotina e à dificuldade menor, perpetua os estereótipos dos papéis de género. Para se ultrapassar esta situação, a exposição teria de enquadrar a organização do trabalho na fábrica no período histórico, social e ideológico correspondente e fazer uma ligação com a atualidade para se entender o que mudou e o que se pretende hoje alcançar em termos de igualdade de género.

As mulheres estão presentes e até maioritariamente que os homens, mas por força das circunstâncias: porque a mão de obra da indústria conserveira era predominantemente feminina e até infantil.

As crianças são referidas, mas não é apresentado claramente qual o seu papel na fábrica, a relação com os/as adultos/as ou a imagem social. Este facto faz-nos compreender melhor a insistência das políticas para a igualdade nos direitos das crianças, especialmente das meninas e raparigas, principais vítimas da exploração infantil, do analfabetismo ou abandono escolar, dos casamentos forçados e em idade muito jovem. No mundo laboral fabril a invisibilidade social da mulher podia começar logo na infância.

O Museu de Portimão inaugurado em 2008 assume um posicionamento distinto na sua exposição. As mulheres são sempre representadas pelo “outro” e apenas nas entrevistas (a 3 ex-operárias) lhes é dada voz. A imagem da mulher do Museu de Portimão é preferencialmente construída: são as esculturas, é o filme promocional, é a publicidade às conservas. Da mulher real restam as fotografias que não estão identificadas (legendadas) na exposição.

Os principais vetores de representação da mulher são o filme promocional “O Jogo da Sardinha” e as esculturas. Observamos como os responsáveis pelos conteúdos da exposição traduziram as mulheres reais das fotografias de época, nas imagens estilizadas das esculturas, num processo de acomodação à imagem social atual da mulher ideal: jovem, bela, elegante, decidida.

Retratar nas esculturas os estereótipos negativos a que as operárias estavam sujeitas na época seria observar a realidade e tornar explícito aos/às visitantes/utilizadores/as o processo de valorização da mulher operária na qual o Museu tem estado envolvido. Ou seja, em vez de se valorizar de forma artificial porque deformadora da realidade, a imagem da mulher na exposição (através das esculturas), deveria ser divulgado ao público o trabalho que Museu fez e continua a fazer com a comunidade de ex-operárias, visando a melhoria do seu estatuto social e a valorização da categoria de mulher-operária.

Trata-se de um Museu com ambições (legítimas, merecidas e já reconhecidas) de projeção nacional e internacional, mas que optou por assumir uma representação idealizada da mulher-operária.

Pensamos que as imagens das mulheres expostas nestes dois museus correspondem às representações atuais da mulher porque, como vimos no Capítulo III, a mulher hoje é definida pela sobreposição das categorias de mãe, esposa, dona de casa e trabalhadora. Temos, no entanto, mais dificuldade em afirmar que essas imagens refletem a real posição das mulheres na sociedade contemporânea porque ambas exposições se referem a situações laborais do passado.

Referimos ainda a situação das mulheres nas exposições dos museus do trabalho e da indústria no que respeita à envolvente da representação. Os dados recolhidos nas tabelas indicam-nos que a maioria está representada acompanhada por outras mulheres (13 em 28 ocorrências), seguida das mulheres representadas sozinhas (8 em 28 ocorrências). Uma minoria está acompanhada por homens e por crianças.

As mulheres são representadas predominantemente numa posição secundária apesar da grande maioria estar representada num papel ativo. Outro dado significativo refere-se ao estatuto social destas mulheres que identificamos como pertencendo aos estratos sociais mais baixos.

O espaço onde estão representadas é por motivos que se prendem com a temática das exposições, o ambiente laboral-fabril que podemos considerar como espaço público e uma minoria está integrada num ambiente rural.

IV.2.

A imagem da mulher nos museus de têxteis e artes decorativas

IV.2.1. Museu Nacional do Traje¹⁰⁸

A origem do Museu Nacional do Traje decorre do sucesso de uma exposiçãõ temporária sobre o Traje Civil em Portugal realizada em 1974 no Museu Nacional de Arte Antiga.

Integrado na proposta de Natália Correia Guedes de criaçãõ de uma “*Ilha dos Museus*” na Quinta do Monteiro-Mor ao Lumiar, em Lisboa, o Museu Nacional do Traje foi inaugurado em 1977 no Palácio Angeja-Palmela, assumindo como área de trabalho a arte, os documentos, o traje civil (nacional e internacional), os tecidos e os materiais utilizados na manufatura.

O museu pretende mostrar o acervo através de sequências de exposições temporárias por motivos de conservaçãõ das peças que não podem estar expostas demasiado tempo consecutivo. A coleçãõ, com um total de 36 000 peças de traje civil, ilustra a evoluçãõ do vestuário e acessórios utilizados pela aristocracia e classes sociais elevadas desde o século XVII à atualidade.

De acordo com o website (<http://museudotraje.imc-ip.pt>) a missãõ do museu é promover “a investigaçãõ, a incorporaçãõ, a conservaçãõ e a divulgaçãõ das peças relativas à evoluçãõ da indústria da indumentária e do têxtil, especialmente na cultura portuguesa, esperando contribuir para a preservaçãõ da memória colectiva” (consultado a 13 de Fevereiro de 2011). É também referido no website que a museografia deve ser “didáctica e envolvente” para o museu assumir o papel de mediador cultural e potenciar a compreensãõ por parte dos diversos públicos.

Em termos temporais, o museu posiciona-se na divulgaçãõ da memória, mas também na contemporaneidade e pretende ser um museu de referência em Portugal.

¹⁰⁸ As visitas efetuadas ao Museu do Traje ocorreram em Março de 2009, Dezembro de 2010 e Fevereiro de 2011

Assume como significado destas coleções “representar a memória colectiva do vestuário e têxteis em Portugal, (...) documentar formas de vestir no nosso país e preservar essas memórias através das evidências providenciadas” (AAVV, 2005, 49).

Apesar de vir mencionado no roteiro do Museu que a maioria das peças são de traje feminino, não se apresenta qualquer justificação para esse facto. Isto contrasta com a necessidade de explicação da existência de vestuário pertencente às classes aristocráticas e de nenhum traje usado pelas classes populares e proletárias (AAVV, 2005, 50-51), o que denota uma preocupação consciente com a categoria “classe” mas ainda uma falta de familiaridade com a categoria “género”.

Sabemos através da consulta do website que a coleção inicial (com cerca de 7 000 peças) de traje e acessórios tinham pertencido à Casa Real Portuguesa e permanecido em Lisboa quando a corte se mudou para o Brasil na sequência das Invasões Francesas. No regresso, estando esses trajes fora de moda as peças vieram integrar o recheio dos diferentes Palácios Nacionais. Quando em 1882 foi inaugurado o Museu de Belas-Artes essas indumentárias foram aí integradas e em 1904 transferidas para o Museu Nacional dos Coches. Aqui a coleção foi muito ampliada até ter sido transferida para o Museu Nacional do Traje.

As coleções do museu são constituídas por têxteis incluindo traje feminino, masculino e de criança, numa enorme variedade de estilos, épocas e acessórios. Possui uma coleção de roupa interior e de indumentária de trabalho e desportos, bem como trajes regionais da década de 1940, colchas, peças de bragal, bordados e rendas. O acervo é completado por pintura, escultura e artes decorativas nomeadamente ourivesaria, cerâmica, mobiliário, bonecas, brinquedos e jogos didáticos.

O Museu apresenta um número considerável de peças de traje masculino, mas isso não está patente na exposição atual. Também não estavam expostas, aquando da realização das visitas, peças de traje popular regional português, nem as tecnologias têxteis ou os brinquedos.

IV.2.1.1. Descrição

A atual exposição do Museu Nacional do Traje divide-se em quatro núcleos dedicados cronologicamente ao Traje Império (1800/1820), Traje Romântico (1830/1900), Traje íntimo feminino e ao Traje do século XX.

A sala do Traje Império (1800 - 1820) apresenta oito manequins com roupa feminina e um colete masculino e acessórios femininos expostos em duas vitrinas. Todas as peças deste momento da exposição são pertencentes às classes sociais mais elevadas.

O único elemento interpretativo das peças expostas é um texto de sala. Nele define-se o traje império pelas linhas direitas, cintura alta, cetins e sedas e tecidos transparentes. Descreve-se o corte dos vestidos e os acessórios femininos que eram luvas, sapatos, o pequeno casaquinho tipo bolero que apenas cobria o corpete do vestido e as bolsinhas bordadas. Refere-se ainda que neste período as mulheres não usavam espartilhos o que, aliado à maleabilidade dos tecidos, conferia “a ideia da fragilidade da mulher”.

Ao contrário, o homem do período Império “viriliza-se” adotando o uso de calças compridas. Os acessórios masculinos são neste período o laço, as botas, o chapéu alto, as luvas e a bengala.

A representação da mulher nesta sala de exposição é feita com recurso a um suporte estático e despersonalizado: manequins todos iguais criando uma uniformização da imagem da mulher. Trata-se duma mulher que frequenta a corte, de estrato social elevado, afastada do mundo do trabalho, elegante, frágil e bela.

**Sala do Traje Império
(EE1)**



Fotografia n.º 14

Museu do Traje

Autoria própria, 2011

A observação dos manequins femininos transmite-nos uma imagem de mulher graciosa, esbelta, jovem, com corpo escultural, graciosa, delicada e nenhum manequim representa uma mulher deselegante. A mensagem que esta imagem nos transmite é a de mulheres para serem vistas, observadas e cortejadas. As mulheres estão representadas em grupo e num ambiente claramente feminino onde os homens são apenas vestígios.

A categoria de mulher aqui presente é de difícil classificação, mas podemos afirmar que são mulheres-esposas e mães (um dos vestidos é para mulher grávida) e mulheres-jovens casadoiras. Introduzimos aqui a categoria de mulher-bibelot ou mulher-objeto com

isso significando aquela que existe para ser vista e mostrada. Os estereótipos associados são os de mulher bela, elegante, frágil, sonhadora, feminina, frívola, inocente, sensível, delicada, graciosa.

O núcleo expositivo seguinte dedicado ao Traje Romântico (1830 - 1900) ocupa duas salas de exposição. Na 1.^a sala estão expostos nove manequins com traje feminino e um masculino. Nesta sala não existe qualquer texto interpretativo, estando as peças identificadas com legendas, com indicação da tipologia da peça, o tecido, a data e o modo de incorporação no museu (habitualmente uma doação).

**Sala do Traje Romântico - Sala 1 e Sala 2
(EE2)**



Fotografia n.º 15 e n.º 16

Museu do Traje

Autoria própria, 2011

A segunda sala dedicada ao Traje Romântico está organizada em dois núcleos marcados por dois estrados: o primeiro conjunto é formado por quatro manequins femininos e um masculino e duas vitrinas com acessórios femininos. Destes acessórios apenas um cachimbo e duas caixas de tabaco podem ser associadas ao universo masculino. O segundo núcleo desta sala integra um piano e seis manequins com traje do final do século XIX onde apenas um é masculino (1880/1900).

O painel com o texto interpretativo está situado nesta segunda sala. É-nos dito que o traje romântico tem como características a introdução de golas sobrepostas ao pescoço e que as saias vão progressivamente alargando e a linha de cintura desce para o seu lugar natural. As alterações ao traje feminino das décadas de 1830, 40 e 50 correspondem à criação da imagem da mulher idílica como principal personagem “dos amores impossíveis, trágicos ou apaixonados cantados pelos poetas”, pelos romancistas e nos teatros e óperas deste período. Entre 1840 e 1875 o traje feminino é “essencialmente cénico com profusos acessórios que vão desde as toucas às botinas”.

A grande modelação dos corpos com estes trajes, que implicavam a utilização de armações impedindo os movimentos, associa-se à criação da imagem da mulher ociosa, das classes sociais elevadas oitocentistas, referida no Capítulo III.

A museografia e a mensagem transmitida por estes manequins repete a da sala do Traje Império: mulheres belas, elegantes, frágeis, graciosas, maternais, sonhadoras, recatadas e com um estatuto social elevado. Podemos contudo afirmar que o mesmo é verdade para a imagem dos homens representada pelos dois manequins com traje masculino: são homens elegantes, distintos, sóbrios, de estatuto social elevado.

Ao observarmos atentamente a disposição dos manequins dos dois pares (masculino e feminino) nota-se que os manequins masculinos estão colocados num plano ligeiramente recuado relativamente aos femininos. Esta posição evidencia uma atitude de proteção da dama que acompanham e não um posicionamento de igualdade nem de predomínio social da mulher.

O percurso expositivo continua na Exposição do Traje Interior feminino que se organiza em duas salas distintas. Todas as peças expostas são femininas (num total de 27 manequins) o que poderia sugerir ao/à visitante/utilizador/a que os homens não usam trajes íntimos. Na primeira sala podemos ver armações de vestido (tournures), espartilhos, matinées, penteadores, camisas de dormir e toucas. Na segunda sala vê-se uma vitrina com acessórios femininos, um estojo de perfume, ferros de enrolar cabelo, escovas de cabelo, ganchos de cabelo e caixas de acessórios como espartilhos, meias, sabonete.

Traje Íntimo Feminino - Toucas e Armações (tournures)

(EE3)



Fotografia n.º 17 e n.º 18

Museu do Traje

Autoria própria, 2011

As imagens de mulher transmitidas pelos acessórios íntimos associam a mulher à beleza e ao sacrifício necessário para ser bela através da modelação “forçada” do corpo

para que este adquira as formas consideradas elegantes consoante determinava a moda. A feminilidade surge associada ao corpo, à sua transformação artificial e à identidade da mulher determinada pela realização de uma série de atos performativos e ritualizados. Estas peças remetem para a intimidade da mulher, para o espaço privado e reservado.

Os estereótipos que podemos associar a estas imagens da intimidade são a mulher bela, elegante, feminina, frágil, graciosa, atraente, sedutora, frívola e também submissa.

O último momento da exposição permanente do Museu Nacional do Traje apresenta o Traje do século XX. O traje masculino continua quase inexistente (apenas um manequim entre vinte e três femininos). Esta situação necessitaria uma explicação considerando que na atualidade a disponibilidade para encontrar traje masculino é muito maior que em épocas anteriores. Se nos trajes antigos as peças estão associadas a uma doadora, os contemporâneos poderiam em acréscimo informar sobre o nome da/o estilista ou designer ou a marca comercial de produção. Mas tal não se verifica e mantém-se o mesmo nível de informação para as peças contemporâneas como para as antigas. Nesta sala do Traje contemporâneo podemos ver também seis vitrinas com acessórios sendo cinco de acessórios femininos e uma de acessórios de vestuário masculino.

Este momento expositivo tem associados dois textos interpretativos: um para o período entre 1900 e 1960 e outro de 1970 a 2000. No primeiro texto considera-se a cidade de Paris como o centro da moda e responsável pela revolução estilística ocorrida em 1906 com a criação de uma linha inspirada em Napoleão Bonaparte. Menciona-se a exposição de Artes Decorativas realizada em Paris em 1925 que serviu para padronizar a moda. Surgem as saias e casaco e as gravatas das sufragistas e o estilo *garçonne* com a revolução no corte de cabelo e a associação da moda às estrelas de cinema. Refere-se a alteração da moda após a II Guerra Mundial e o papel de Christian Dior e a revolução da década de sessenta com Mary Quant e a minisaia.

Relativamente à moda de 1970 a 2000 são apontadas no texto as calças de ganga ou jeans e a tshirt como imagem de marca da moda unissexo. Relaciona-se a moda com as reivindicações feministas da década setenta: “a igualdade de vestir pretendeu abrir caminho à igualdade de oportunidades” com a generalização do uso de calças pelas mulheres. Esta referência é importante para a nossa análise e relaciona a moda com o segundo movimento feminista que pretendia a igualdade entre homens e mulheres em todos os níveis.

É também referida no texto a importância da Revolução de Abril para a alteração do modo de vestir em Portugal e a moda pronto a vestir que contribuiu para a massificação da moda.

A globalização cria, segundo o texto, a necessidade de “veicular formas de individualismo” surgindo a tendência para a moda prática, confortável e estruturada, ao lado da moda espetáculo das *passerelles* e dos grandes estilistas de renome internacional.

Esta análise e a tentativa de relacionar a moda com as alterações sociais e do posicionamento da mulher na sociedade constituem uma interpretação com uma perspectiva integrada de género, se bem que incipiente, porque exclui o impacto sobre a moda dos homens e decorrentes das relações de género.

Traje do século XX (EE4)



Fotografia n.º 19 e n.º 20

Museu do Traje

Autoria própria, 2011

O traje exposto nesta sala incide maioritariamente na imagem de mulher elegante, sofisticada, que frequenta eventos de gala e sobre a mulher no quotidiano atual e o traje próprio dos papéis sociais que a mulher assume na contemporaneidade. A enorme diversidade do traje feminino do século XX revelador das alterações do posicionamento social e dos papéis sociais da mulher não estão totalmente refletidas nesta sala de exposição.

Continuamos a sentir dificuldades em categorizar as mulheres expostas neste momento da exposição. O facto de serem apresentadas sem qualquer contextualização, em plano secundário relativamente aos trajes, sem qualquer relação social explícita, apenas com a referência cronológica, contribui para dificultar a atribuição de uma categoria social às mulheres aqui presentes.

Relativamente aos estereótipos estamos perante a mulher bela, elegante, feminina, atraente, mas também ágil, moderna, dinâmica, independente (no que respeita aos trajes mais recentes), versátil e equiparada ao homem. Parece-nos, no entanto, estarmos perante

a mulher das classes sociais mais favorecidas não existindo exemplares de traje popular ou de etnias minoritárias, hoje tão presentes na nossa realidade social.

IV.2.1.2. Interpretação

A museografia da exposição do Museu Nacional do Traje repete-se em todas as salas, com recurso a manequins colocados sobre estrados e um texto interpretativo de cada período cronológico onde se identificam as épocas culturais e artísticas a que pertencem as peças. Por esse motivo faremos a interpretação dos quatro núcleos temáticos considerados em simultâneo e não núcleo a núcleo, ou peça a peça.

Tabela n.º 21
Museu Nacional do Traje

Níveis de análise	Núcleo 1 EE1 - Traje império	Núcleo 2 EE2 Traje Romântico	Núcleo 3 EE3 - Traje íntimo	Núcleo 4 EE4 -Traje século XX
1. Análise iconográfica				
Identificação	Vestidos	Vestidos	Armações, corpetes, camisas de dormir combinações, toucas	Vestidos Calças Blusas Saias
Suporte da imagem	Têxtil em manequim	Têxtil em manequim	Têxtil em manequim	Têxtil em manequim
Datação	Século XIX	Século XIX	Século XIX	Século XX
Produção	Nacional	Nacional	Nacional	Nacional e estrangeira
Autoria	Desconhecida	Desconhecida	Desconhecida	Desconhecida Alguns estilistas identificados
Interpretação	Apresentação de traje império usado em Portugal	Apresentação de traje romântico usado em Portugal	Apresentação de traje íntimo feminino e acessórios	Apresentação de traje do século XX usado em Portugal
2. Análise pré-iconográfica				
Número total de imagens/representações	8 imagens	10 imagens	27 imagens	23 imagens
Relação intergrupala	Com outras mulheres	Com outras mulheres Com um homem	Com outras mulheres	Com outras mulheres Com um homem

Níveis de análise	Núcleo 1 EE1 - Traje império	Núcleo 2 EE2 Traje Romântico	Núcleo 3 EE3 - Traje íntimo	Núcleo 4 EE4 -Traje século XX
Posição	De destaque	De destaque	De destaque	De destaque
Papel	Passivo	Passivo	Passivo	Passivo
Espaço	Privado	Privado	Íntimo	Privado
Subcategorias de mulher	Mulher mãe Mulher esposa Mulher jovem Mulher objeto	Mulher objeto Mulher esposa	Mulher objeto	Mulher esposa Mulher jovem Mulher madura Mulher trabalhadora
Estatuto social	Elevado Nobre	Elevado Nobre	Elevado Nobre	Elevado
Estereótipos femininos	Bela Delicada Elegante Feminina Frágil Frívola Graciosa Inocente Ociosa Sensível Sonhadora	Bela Delicada Elegante Feminina Frágil Graciosa Maternal Ociosa Sonhadora Recatada	Atraente Bela Elegante Feminina Frágil Frívola Graciosa Ociosa Sedutora Submissa	Ágil Atraente Bela Dinâmica Elegante Feminina Independente Moderna Sofisticada Versátil
Identificação da mulher representada	Não identificada	Não identificada	Não identificada	Não identificada

Autoria própria, 2011

Observa-se a partir da grelha de análise aplicada à exposição do Museu Nacional do Traje que as imagens de mulher têm por suporte manequins estáticos, sem rosto nem cabeça, vestidos com trajes de mulheres pertencentes a uma classe social elevada, associadas à beleza, elegância e sofisticação e ao exacerbar das características físicas e corporais femininas. A utilização de manequins transmite uma sensação de inatividade e sugere uma mulher passiva, para ser vista e não para agir.

As mulheres surgem em posição de destaque pelo facto de estarem numericamente mais representadas que os homens. Por outro lado, esta associação da mulher ao universo da moda, da imagem, do corpo, do vestuário, do traje íntimo e dos acessórios, remete-nos para o espaço doméstico, íntimo e privado, ao qual a mulher está habitualmente associada. Quando em público, a mulher surge ao lado de um homem que a acompanha ligeiramente recuado, vigiando, protegendo e dominando.

As categorias de mulher presentes nesta exposição são a mulher-esposa, a mulher-bibelot ou objeto que existe para ser vista e mostrada. Apesar de ser uma exposição sobre o

universo feminino, não são evidentes muitas referências à maternidade (apenas um vestido para mulher grávida) e nenhuma ao mundo do trabalho.

Pensamos que as imagens da mulher relativas ao século XX correspondem a uma maior diversidade de estereótipos tornando-se mais fácil associar o traje às alterações sociais e culturais e aos diversos papéis sociais atualmente atribuídos à mulher. Mas cremos que tal se deve mais à nossa memória e vivência pessoais desta época do que às informações contidas na exposição.

IV.2.2. Museu de Francisco Tavares Proença Júnior¹⁰⁹

O Museu de Francisco Tavares Proença Júnior foi criado em 1910 na sequência de uma proposta efetuada à Câmara Municipal de Castelo Branco pelo arqueólogo Francisco Tavares Proença Júnior.

Nascido como museu municipal de arqueologia, a instituição passou por um início de vida atribulado na sequência da instauração da República e da fuga para o exílio do fundador devido às suas convicções monárquicas.

Em 1929 passou para a dependência da administração central e, sendo diretor o coronel António Elias Garcia, alargou o âmbito de trabalho para a etnografia, a história de arte, a numismática.

Após vários anos encerrado ao público foi instalado em 1971 no edifício do antigo Paço Episcopal, onde se mantém hoje, e passou a incorporar a vertente dos têxteis bordados com destaque para as peças Colchas de Castelo Branco.

Na década de 80 do século XX assumiu uma nova vertente de trabalho na área da arte contemporânea e desenvolveu trabalhos pioneiros na arqueologia nomeadamente a primeira transposição efetuada em Portugal, de um solo de habitat do Paleolítico para um espaço museal.

Na atualidade mantém a vocação na área da arqueologia e dos bordados de Castelo Branco e assume como missão o estudo, a investigação, a recolha, a documentação, a conservação, a interpretação, a exposição e a divulgação do património cultural que integra o acervo, entendidos enquanto referentes identitários, fontes de investigação científica e fruição. Assume também a divulgação do património local e regional não representado no Museu e considerado expressivo da identidade das comunidades da região de atuação do museu, ou seja, o distrito de Castelo Branco.

¹⁰⁹ As visitas ao MFTPJ foram realizadas em Dezembro de 2009, Setembro de 2010 e em Outubro 2010.

O MFTPJ tem o acervo organizado em três coleções principais: a arqueologia, os têxteis com destaque para os bordados regionais e a arte incluindo o núcleo dos bens artísticos pertencentes ao antigo Paço Episcopal de Castelo Branco e o núcleo de pintura portuguesa contemporânea. Peças de etnografia, numismática e fotografia completam o acervo deste museu que cumpriu o I Centenário em 17 de Abril de 2010.

A exposição permanente ou de longa duração do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior organiza-se em quatro núcleos que iremos analisar individualmente por serem constituídos por tipologias de bens culturais distintos entre si:

1 - A exposição de arqueologia denominada “Arqueologia - colecções de Francisco Tavares Proença Júnior”; não incluímos este núcleo da nossa análise por apresentar uma museografia de carácter minimalista que não permite efetuar uma abordagem sob o ponto de vista do género: nem masculino nem feminino.

2 - A exposição “Memórias do Bispado” que se desdobra em duas partes, uma dedicada à Iconografia religiosa e outra ao Retrato. Mostram-se as obras de arte do antigo Paço Episcopal de Castelo Branco, edifício onde está instalado o Museu;

3 - O núcleo intitulado “Tecnologias têxteis tradicionais do linho e da seda” onde é apresentado o ciclo produtivo destas duas fibras;

4 - O núcleo intitulado “Tecidos Bordados” mostra sucessivamente paramentaria, traje e colchas sendo as de Bordado de Castelo Branco as peças mais representativas em termos identitários regionais.

IV.2.2.1. Descrição

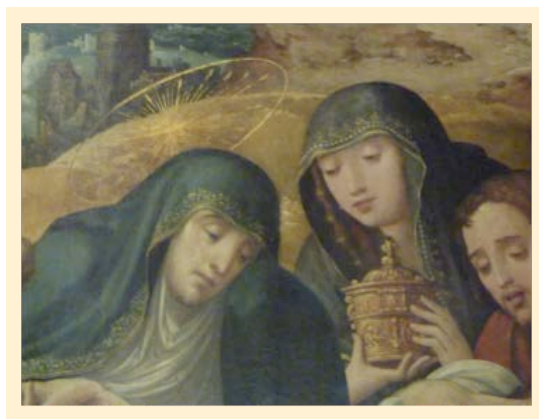
O primeiro núcleo da exposição, “Memórias do Bispado”, apresenta pinturas e tapeçarias. A primeira peça onde surgem imagens de mulheres é a pintura a óleo denominada “*Deposição de Cristo no Túmulo*”. Trata-se duma pintura a óleo sobre madeira, datada da primeira metade do século XVI, de escola portuguesa eventualmente de oficina de Lisboa e de autor desconhecido.

Segundo a descrição de José Alberto Seabra (2006), a obra representa a lamentosa Virgem Maria destacada por um resplendor, tendo a seu lado Maria Madalena que segura um vaso de unguentos. José de Arimateia e S. João Evangelista transportam o corpo de Cristo. De um lado e do outro deste grupo principal, duas Santas Mulheres e Nicodemos. Ao fundo vê-se a representação imaginária de Jerusalém e num plano intermédio está a representação do Calvário com figuras de soldados.

Sob um ponto de vista pré-iconográfico a obra mostra quatro imagens de mulher que surgem representadas integradas num conjunto, acompanhadas por quatro homens, sendo o homem morto (Cristo) a figura principal.

As mulheres estão ricamente trajadas, aparentam ser jovens e têm feições delicadas. Estão em posição de oração, devoção e sofrimento, com o olhar virado para baixo centrando-se na figura masculina de Cristo.

**Deposição de Cristo no Túmulo - Pormenor
(EE1)**



Fotografia n.º 21

Museu de Francisco Tavares

Proença Júnior

Autoria própria, 2011

A categoria de mulher aqui presente é a de mulher-mãe, mulher-bíblica, mulher-santa, representada por Maria. Os estereótipos associados são a beleza, o sofrimento, a fragilidade, a sensibilidade, a serenidade e a resignação.

Uma segunda imagem de mulher surge na pintura “Anunciação à Virgem” que representa a Virgem Maria e o anjo Gabriel no momento da Anunciação. É uma pintura a óleo sobre madeira, datada do século XVI, de escola portuguesa, provável oficina de Viseu e de autor desconhecido.

Existe uma óbvia diferença de escala entre a Virgem e o Anjo sendo toda a cena dominada por Maria que é a personagem de destaque. Contudo a jovem tem os olhos postos no chão numa postura de humildade, com a mão sobre o peito e está surpreendida perante a aparição do anjo que lhe interrompeu a leitura.

Sob um ponto de vista pré-iconográfico Maria é uma mulher jovem, bela, ricamente vestida como se fosse uma rainha - com vestido e manto longo e está representada num ambiente doméstico, mas sumptuário. Representa a categoria de mulher-jovem e mulher-

ideal, perfeita e tem como estereótipos associados a beleza, a fragilidade, a docilidade, a doçura, a submissão, juventude e a pureza.

**Anunciação à Virgem - Pormenor
(EE2)**



Fotografia n.º 22

Museu de Francisco Tavares

Proença Júnior

Autoria própria, 2011

Continuando o percurso encontramos uma tapeçaria dedicada à “*História de Lot*”, episódio do antigo testamento, do livro dos Génesis, que relata a destruição de Sodoma. É uma peça datada do século XVI e produzida em Bruxelas e faz parte de um conjunto de quatro tapeçarias pertencentes ao Museu.

Em primeiro plano podem ver-se os homens de Sodoma caídos no chão após ter sido enviada dos céus uma chuva de enxofre e de fogo. Num segundo plano, Lot a personagem central, é avisado por dois anjos para sair da cidade com a família antes da destruição.

Noutro momento narrativo da tapeçaria podemos ver a mulher de Lot transformada em estátua de sal por ter desobedecido à ordem dos anjos para não olhar para trás enquanto fugiam. Outros momentos narrativos desta tapeçaria mostram a fuga de Lot e as duas filhas e estas duas embriagando o pai para o seduzirem e com isso poderem dar continuidade à espécie humana.

As mulheres representadas na tapeçaria são a mulher-esposa e as duas filhas de Lot que aparecem nas várias cenas:

- a transformação da mãe em estátua de sal;
- as filhas que acompanham o pai na fuga da cidade;
- e as filhas na ação de sedução do pai após o terem embriagado.

As categorias de mulher-mãe, mulher-esposa e mulher-filha estão aqui presentes. Relativamente ao estatuto social, as mulheres estão representadas com ricos trajos com isso indicando um estatuto elevado.

**História de Lot - Pormenor
(EE3)**



Fotografia n.º 23

Museu de Francisco Tavares

Proença Júnior

Autoria própria, 2011

Os estereótipos associados são a beleza, a elegância, a dissimulação, a fraqueza, a desobediência e a sedução. A mulher surge aqui associada ao pecado e ao mal, representados pela desobediência da mãe e pela sedução das filhas relativamente ao pai.

Numericamente apenas três mulheres estão representadas na tapeçaria no meio de um número elevado de homens incluindo os guerreiros colocados na cercadura da tapeçaria e nas cenas de guerra. As mulheres surgem num papel ativo, mas a desenvolver ações reprováveis e associadas ao pecado como é frequente em algumas imagens da iconografia cristã.

A obra seguinte onde surge uma imagem de mulher é a pintura “*Adoração dos Magos*” que representa a visita dos Reis Magos ao Menino Jesus recém-nascido. Datada do século XVII é uma pintura sobre madeira, de autor desconhecido, que pertenceu à Misericórdia Velha de Castelo Branco.

A peça apresenta a imagem da Virgem Maria como jovem mãe, com o filho recém-nascido. A imagem feminina está entre cinco figuras masculinas: o Menino, S. José e os três Reis Magos. A cena ocorre num espaço imaginário e não num estábulo em Belém e todas as personagens aparentam sinais exteriores de riqueza e trajadas à moda do século XVII.

**Adoração dos Magos
(EE4)**



Fotografia n.º 24

Museu de Francisco Tavares
Proença Júnior
Autoria própria, 2011

A categoria aqui presente é a de mulher-mãe que tem um aspeto de mulher jovem, ricamente vestida e serena. Maria mantém os olhos baixos e fixos no Menino, assim como todos os homens adultos representados na pintura.

O conjunto de pintura antiga exposta neste núcleo expositivo insere-se no vasto conjunto de obras de arte nacionais relacionadas com a iconografia da religião católica, recorrentes nas coleções e exposições dos museus portugueses.

A categoria de mulher-santa e mulher-sagrada constitui a predominante nesta tipologia de obras de arte à qual se junta a de mulher-mãe através da imagem mítica e idealizada de Maria. Não estamos perante a representação de mulheres reais, mas de um modelo de mulher que, como verificamos no Capítulo III desta tese, se constituiu durante a Idade Média.

Se por um lado surge Maria como ideal de mulher, ao seu lado estão as mulheres-santas, as mulheres arrependidas (Maria Madalena) e as mulheres pecadoras (filhas de Lot).

Em termos de estereótipos, a beleza predomina, assim como a elegância, a submissão, a delicadeza, o sofrimento e também a serenidade. Em contrapartida as filhas de Lot representam o estereótipo da maldade, da sedução e do pecado.

No núcleo seguinte da exposição dedicado ao “Retrato” não há imagens de mulheres e apenas estão expostas pinturas de homens: bispos e eclesiásticos, o rei D. José I e o Marquês de Pombal. Importa referir que, tratando-se de representações de homens que

existiram na realidade, estão todos identificados pelo nome, com a cronologia de nascimento e morte e as funções que assumiram durante a vida. Apesar de existirem na coleção do Museu pinturas de mulheres deste mesmo período e pertencentes ao acervo do antigo Paço Episcopal de Castelo Branco, como o retrato de D. Maria I e D. Mariana Vitória, não foram selecionadas para a exposição.

No terceiro núcleo expositivo intitulado “*Tecnologias têxteis tradicionais do linho e da seda*” encontramos imagens de mulher em suporte fotográfico e têxteis.

O primeiro grupo de imagens de mulheres é constituído por oito fotografias a preto e branco onde podemos ver duas mulheres nas atividades de preparação artesanal do linho. São fotografias realizadas em 2003 e representam sucessivamente as ações de “branquear”, “embogar”, “enfornar”, “lavar”, “escadilhar”, “estender” e “meadas em trança”.

Tratando-se de fotografias recentes e tiradas propositadamente para constarem na exposição permanente, seria possível a identificação das mulheres que surgem nas fotos; contudo tal não é feito e desconhecemos a identidade das personagens. São mulheres do meio rural, de meia idade, trajadas com roupas simples de trabalho, cabelos presos em carrapito, sem adornos e de identidade desconhecida.

A produção artesanal do linho (EE5)



Fotografia n.º 25

Museu de Francisco Tavares

Proença Júnior

Autoria própria, 2011

Numa fotografia deste conjunto apenas vemos meadas de linho; em três fotografias surge apenas uma das mulheres; nas restantes quatro fotografias as mulheres estão em grupos de duas, três ou quatro, sendo a terceira e quarta personagens espetadoras da ação desempenhada pelas outras duas.

Tratando-se da representação de um trabalho feminino opta-se pela representação da ação em detrimento da representação e valorização da mulher. O que se pretende representar é o trabalho nas diversas fases de preparação do linho e não é dado destaque ao papel da mulher nessa atividade. Ou seja, quando a imagem mostra duas mulheres a colocar meadas de linho dentro de um forno com uma pá, a imagem é identificada como “enfornar” e não “mulheres a enfornar o linho”. Esta situação coincide com a opção museográfica verificada no Museu do Trabalho Michel Giacometti no momento em que expõe as atividades agrícolas.

Ainda no momento expositivo dedicado às tecnologias tradicionais de produção do linho e da seda, surgem sete fotografias a preto e branco antigas, não datadas, legendadas com as ações de preparação do fio de linho. Ao contrário das anteriores já não é possível identificar as mulheres aqui representadas por se tratar de fotografias antigas.

**Fiar
(EE6)**



Fotografia n.º 26

Museu de Francisco Tavares
Proença Júnior
Autoria própria, 2011

Em quatro destas fotografias está uma mulher sozinha no ato de utilizar sucessivamente uma maça, um fuso, um sedeiro e uma roca, sendo essas ações desenvolvidas sempre por uma mulher diferente.

Nas outras três fotografias vê-se respetivamente uma mulher a trabalhar com uma tasca sendo observada por duas mulheres mais velhas e por duas crianças (uma do sexo feminino e outra do masculino); oito mulheres a trabalhar em conjunto na espadelagem do

linho; uma fotografia com duas mulheres estando uma a fiar com roca e fuso e a outra como observadora.

Com exceção da fotografia que mostra oito mulheres a trabalhar na espadelagem do linho, todas as restantes parecem ter sido preparadas para a fotografia. As mulheres apresentadas são do meio rural, de contextos pobres, de início ou meados do século XX. Apresentam trajes pobres e de trabalho com exceção de duas que dão a sensação de terem escolhido o traje para a fotografia. Apenas numa imagem se vê um homem a reparar o linho, sendo a única imagem masculina em toda esta sequência.

Continuando no núcleo da exposição dedicado às tecnologias têxteis tradicionais do linho e da seda encontramos expostas peças em linho associadas a mulheres. Estas peças estão acompanhadas e contextualizadas por uma fotografia onde se veem duas mulheres a trabalhar ao tear e remetem-nos para um ambiente feminino, doméstico, privado, familiar e rural:

- Duas camisas em linho, identificadas como da primeira metade do século XX e usadas para dormir e como roupa interior;
- Uma toalha de rosto, uma toalha de mesa e um lençol.

**Peças em linho
(EE7)**



Fotografia n.º 27

Museu de Francisco Tavares

Proença Júnior

Autoria própria, 2011

No momento expositivo dedicado à preparação da seda estão expostas oito fotografias (EE8). Em cada uma delas vê-se uma mulher no ato de preparação do fio de seda a partir da criação do bicho da seda. As fotografias datam de 2003 e não está identificada a mulher que ali aparece. Tal como para a sequência de preparação do linho, as

imagens estão identificadas pelas ações desenvolvidas: “criação do bicho da seda”, “preparação dos casulos e fiação”, “branqueamento das meadas”, “tecelagem”. A mulher destas fotografias é do meio rural, vestida com trajes de trabalho tal como as anteriores já mencionadas.

As categorias de mulher presentes neste núcleo são a mulher-doméstica e a mulher-rural, considerando que o trabalho de produção do linho e da seda surge associado ao lar e ao universo doméstico. Identificamos como principais estereótipos associados à mulher neste momento expositivo, maternal, submissa, calma, autónoma, resistente, afetuosa.

O último núcleo da exposição de longa duração do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior apresenta os “Tecidos Bordados” organizados tematicamente em três momentos expositivos distintos:

- Têxteis e traje eclesiástico: ocupa duas salas com peças têxteis bordadas de uso eclesiástico, de aparato e relacionadas com o poder religioso católico; a única representação feminina é a Virgem Maria que surge numa casula bordada a seda;
- Traje civil: ocupa uma sala e tem expostos dois vestidos Império. Trata-se neste caso de peças sumptuárias, ricamente decoradas e próprias das classes altas (nobreza) datadas do século XVIII e XIX. As legendas que acompanham as peças apenas se referem às características físicas e materiais dos vestidos e não remetem para qualquer contexto provável onde estes vestidos tenham sido usados e/ou produzidos.
- Colchas Bordadas: que ocupam três salas com colchas indo-portuguesas, portuguesas e de Castelo Branco.

As imagens de mulher existentes neste núcleo expositivo remetem para a Virgem Maria no caso da casula, para mulheres das classes aristocráticas no caso dos manequins com vestidos e para as imagens de mulheres idealizadas bordadas nas colchas.

A casula é uma peça de traje eclesiástico, datada do século XVI, provavelmente produzida na China com desenho europeu e está maioritariamente bordada naquilo que atualmente se designa como “ponto de Castelo Branco”.

A Virgem Maria surge na casula representada em glória ladeada por Deus Pai e Deus Filho e com anjos que seguram uma coroa sobre a sua cabeça. A categoria de mulher presente é a de mulher-sagrada e de mulher-mãe, bela, doce, serena e inacessível.

Os trajes civis femininos estão, à semelhança do Museu Nacional do Traje, com suporte em manequins estáticos e representam mulheres de estatuto social elevado, belas, esbeltas, elegantes, jovens, recatadas, ociosas, acompanhadas por homens e não identificadas. A categoria de mulher é a de mulher-jovem e mulher-bibelot ou mulher-objeto associada à imagem do corpo, à beleza, à graciosidade e ociosidade.

Casula e Traje feminino e masculino

(EE9 e EE10)



Fotografia n.º 28 e n.º 29

Museu de Francisco Tavares

Proença Júnior

Autoria própria, 2011

As colchas bordadas datam do século XVIII e XIX e pertencem às categorias de colchas indo-portuguesas, chinesas, portuguesas e colchas de Castelo Branco. No texto de sala são referidas as bordadoras (duas referências) e em sete das quinze colchas expostas estão representadas mulheres, sendo o mesmo número das representações de homens.

Colchas de Castelo Branco - Pormenor

(EE11)



Fotografia n.º 30 e n.º 31

Museu de Francisco Tavares

Proença Júnior

Autoria própria, 2011

As imagens das mulheres nas colchas bordadas são de estatuto social elevado, usam trajes de corte e surgem acompanhadas por outra mulher (neste caso designadas por “bonecas”) ou por um homem (neste caso designado por “par de namorados” ou “casal”).

São mulheres jovens, enamoradas, ricamente trajadas, às quais um homem faz a corte tocando música, oferecendo uma flor, ou tocando-lhe na mão. Quando estão duas mulheres juntas habitualmente estão a cheirar uma flor.

As categorias de mulher são a de mulher-jovem e mulher-apaixonada ou casadoira e os estereótipos associados a estas imagens são a beleza, a elegância, a juventude, o enamoramento, o carinho, a delicadeza, a graciosidade, a pureza e a inocência. São mulheres ociosas que cheiram flores, tocam música, passeiam com cavalheiros como é próprio das mulheres das classes sociais elevadas.

As imagens de mulheres bordadas nas colchas pertencem ao universo simbólico de representação da sociedade, incluindo a relação entre homens e mulheres, o amor e o casamento, conforme determinava a norma social (heterossexual).

IV.2.2.2. Interpretação

Da análise iconográfica do primeiro núcleo expositivo depreendemos duas formas de suporte da representação da mulher: a pintura e a tapeçaria, ambas incluídas na categoria Arte.

São representações associadas à arte religiosa e à iconografia católica que nos remetem para a mulher idealizada, a mulher modelo e não para mulheres reais.

As imagens de mulher presentes neste núcleo expositivo são referentes à Virgem Maria ou a mulheres mencionadas na Bíblia e surgem como modelos de virtudes ou, pelo contrário, como exemplo de ações reprováveis (como a mulher e as filhas de Lot).

Como modelos de mulher são representadas e identificadas pelo nome e reconhecidas pelo grupo cultural onde nos inserimos. Trata-se de mulheres arquétipos, de imagens com um significado preciso na religião católica e com um objetivo determinado e conhecido pelos crentes.

Ao efetuarmos a análise pré-iconográfica obtemos resultados distintos. Ficamos perante mulheres que se integram na maioria na categoria de mulher-mãe por surgirem associadas aos/às filhos/as (três em quatro imagens presentes neste núcleo).

No que respeita aos estereótipos, a beleza, a maternidade, o sofrimento, a fragilidade, a doçura, estão presentes em todas as imagens, mesmo no caso das filhas de Lot que utilizam essas características para praticar o mal.

Tabela n.º 22

Museu de Francisco Tavares Proença Júnior - Memórias do Bispo

Níveis de análise	EE1 Deposição de Cristo	EE2 Anunciação	EE3 História de Lot	EE4 Adoração dos Magos
1. Análise iconográfica				
Identificação	Deposição de Cristo no Túmulo	Anunciação à Virgem	História de Lot	Adoração dos Magos
Suporte da imagem	Pintura a óleo sobre madeira	Pintura a óleo sobre madeira	Tapeçaria	Pintura a óleo sobre madeira
Datação	Século XVI 1540	Século XVI	Século XVI	Século XVII
Produção	Nacional	Nacional	Estrangeira/ Bélgica	Desconhecida
Autoria	Autor Desconhecido Escola de Garcia Fernandes/ Lisboa	Desconhecida Oficina de Viseu	Fábrica de Bruxelas	Desconhecida
Interpretação	Cena retirada da Bíblia onde a Virgem Maria, acompanhada de Maria Madalena, duas Santas Mulheres, Nicodemos, São João Baptista e José de Arimateia, chora a morte de Cristo enquanto o Seu corpo é depositado no túmulo	Cena retirada da Bíblia onde o Arcanjo Gabriel anuncia à Virgem Maria que foi a eleita por Deus para mãe de Jesus	Cena do Antigo Testamento que narra a destruição de Sodoma e Gomorra e conta a História de Lot e das suas filhas	Cena retirada da Bíblia onde os Reis Magos entregam os presentes ao Menino Jesus recém-nascido num estábulo em Belém
2. Análise pré-iconográfica				
Número total de imagens/ representações	4 mulheres 4 homens	1 mulher	3 mulheres 1 homem	1 mulher 5 homens
Relação intergrupala	Com outras mulheres e com homens	Com um anjo	Com outra mulher e um homem	Com 4 homens e 1 criança
Posição	Secundária	De destaque	De destaque	Secundária
Papel	Passivo	Passivo	Ativo	Passivo
Espaço	Sagrado (Calvário)	Privado Doméstico	Mitológico (Sodoma)	Sagrado (Belém)
Subcategorias de mulher	Mulher mãe Mulher bíblica Mulher santa	Mulher jovem Mulher bíblica	Mulher mãe Mulher esposa Mulher filha	Mulher mãe

Níveis de análise	EE1 Deposição de Cristo	EE2 Anunciação	EE3 História de Lot	EE4 Adoração dos Magos
Estatuto social	Elevado Nobre	Elevado Nobre	Elevado Nobre	Elevado
Estereótipos femininos	Bela Frágil Maternal Sensível Serena Sofredora Resignada	Bela Doce Dócil Frágil Inocente Pura Submissa	Bela Desobediente Dissimulada Elegante Fracá Má Sedutora Pecadora	Bela Maternal Distinta Doce
Identificação da mulher representada	Personalizada: Virgem Maria, Maria Madalena e duas Santas Mulheres	Personalizada Virgem Maria	Identificada: a mulher e as filhas de Lot	Personalizada: Virgem Maria

Autoria própria, 2011

O núcleo de pintura religiosa do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior é o único exposto nos museus analisados. Este facto permite compreender que os resultados da análise da imagem da mulher seria distinto caso tivéssemos selecionado um universo de museus dedicados às coleções de pintura, por exemplo.

A mulher na pintura antiga e na pintura religiosa é representada pelos homens e é uma mulher idealizada, cuja imagem contribui para construir, fixar e divulgar a norma e o papel da mulher na sociedade.

Relembramos contudo que esta imagem de mulher idealizada e perfeita, sendo a Virgem Maria o arquétipo, não se referia nem aplicava a todas as mulheres, ficando a maioria excluída, principalmente as das classes populares. Na sociedade ocidental cristã a imagem da mulher foi durante muito tempo diabolizada e usada para representar os defeitos, os pecados, os monstros, os desvios e a marginalidade (Estramiana e Ruiz, 2006).

Relativamente ao segundo núcleo expositivo dedicado às Tecnologias Têxteis Tradicionais, a análise iconográfica e pré-iconográfica apresenta os seguintes resultados:

Tabela n.º 23

Museu de Francisco Tavares Proença Júnior
Tecnologias têxteis tradicionais do linho e da seda

Níveis de análise	EE5 Fotografias Linho	EE6 Fotografias Linho	EE7 Têxteis linho	EE8 Tear	EE9 Fotografias Seda
1. Análise iconográfica					
Identificação	Branquear, embogar, enfiar, lavar, escadilhar, estender, entrançar	Preparação do fio de linho	Camisas de mulher (2) em linho	Tear com teia para produzir linho	Criação dos bichos da seda, preparação dos casulos, fiação, branqueamento das meadas, tecelagem
Suporte da imagem	8 Fotografias	7 Fotografias	Têxtil	1 Fotografia	8 Fotografias
Datação	2003	Século XXI	Século XXI	Século XXI	2003
Produção	Nacional	Nacional	Nacional	Nacional	Nacional
Autoria	Alexandra Alves Costa	Desconhecida	Desconhecida	Desconhecida	Alexandra Alves Costa
Interpretação	Fotografias que mostram as várias fases de preparação do linho com recurso às tecnologias tradicionais	Fotografias que mostram as várias fases de preparação do linho com recurso às tecnologias tradicionais	Traje íntimo em linho produzido de forma tradicional e utilizado por mulheres	Mulher a utilizar um tear com teia para produzir linho	Fotografias que mostram as várias fases de preparação da seda com recurso às tecnologias tradicionais
2. Análise pré-iconográfica					
Número total de imagens	2 mulheres (que surgem repetidas nas diversas fotografias)	1 mulher + grupo de 8 mulheres + 1 homem	2 representações femininas: camisas de dormir	2 mulheres	2 mulheres
Relação intergrupala	Com outras mulheres	Sozinha (1 foto) Com outras mulheres	Não se aplica	Com outras mulheres	Com outras mulheres
Posição	Secundária	Secundária	Igualitária	Secundária	Secundária
Papel	Ativo	Ativo	Não se aplica	Ativo	Ativo
Espaço	Público	Público	Privado íntimo	Privado Doméstico	Privado Doméstico

Níveis de análise	EE5 Fotografias Linho	EE6 Fotografias Linho	EE7 Têxteis linho	EE8 Tear	EE9 Fotografias Seda
Subcategorias de mulher	Mulher rural Mulher dona de casa	Mulher rural Mulher dona de casa	Mulher rural Mulher dona de casa	Mulher rural Mulher dona de casa	Mulher rural Mulher dona de casa
Estatuto social	Baixo Humilde	Baixo Humilde Pobre	Baixo Humilde Pobre	Baixo Humilde Pobre	Baixo Humilde
Estereótipos femininos	Afetuosa Serena Maternal Submissa Outros: estereótipo da mulher do meio rural ou mulher do campo	Afetuosa Serena Maternal Submissa Outros: estereótipo da mulher do meio rural ou mulher do campo	Afetuosa Serena Maternal Submissa Outros: estereótipo da mulher do meio rural ou mulher do campo	Afetuosa Serena Maternal Submissa Outros: estereótipo da mulher do meio rural ou mulher do campo	Afetuosa Serena Maternal Submissa Outros: estereótipo da mulher do meio rural ou mulher do campo
Identificação da mulher representada	Não identificada	Não identificada	Não identificada	Não identificada	Não identificada

Autoria própria, 2011

A análise iconográfica deste conjunto de imagens mostra duas formas de representação da mulher: a fotografia e o têxtil.

O suporte fotográfico apresenta-nos mulheres reais de baixo estatuto social, do meio rural, a desempenhar atividades que lhe são socialmente atribuídas.

Confirmamos a perceção de uma maior dificuldade de aplicação da lista de estereótipos à mulher com mais idade e de baixo estatuto social. Vai-se tornando claro que os estereótipos socialmente atribuídos às mulheres se referem a mulheres jovens e que correspondem ao padrão de beleza socialmente dominante na atualidade.

As categorias de mulher, quando estamos perante a mulher do mundo rural, são mulher-mãe, mulher-esposa, mulher-dona de casa e a mulher surge nos contextos etnográficos como suporte de uma ação ou de uma tecnologia que se quer representar e não como a personagem principal ou sujeito social. Apesar de ativa, a mulher está num plano secundário relativamente aos objetos expostos e às ações que desempenha.

Analisemos em seguida as imagens de mulheres existentes no núcleo expositivo dedicado aos Tecidos Bordados.

Tabela n.º 24

Museu de Francisco Tavares Proença Júnior - Tecido Bordados

Níveis de análise	EE9 Casula	EE10 Vestidos	EE11 Colchas
1. Análise iconográfica			
Identificação	Casula	2 Vestidos	6 Colchas
Suporte da imagem	Têxtil	Têxtil	Têxtil
Datação	Século XVI	Século XVIII	Século XVIII/XIX
Produção	Estrangeira	Desconhecida	4 Estrangeiras 2 Nacionais
Autoria	Desconhecida	Desconhecida	Não identificado
Interpretação	Paramento religioso utilizado durante os ofícios religiosos católicos. Bordada a seda com a imagem da Virgem Maria ladeada por Deus Pai e Deus Filho e um conjunto de anjos	Vestidos de corte, um de mulher e outro de criança, de estilo império	Colchas de linho bordadas a seda. Umam eram peças de aparato e outras de uso doméstico
2. Análise pré-iconográfica			
Número total de imagens/representações	1 mulher (Virgem Maria)	2 mulheres	7 mulheres
Relação intergruppal	Com 2 homens	Com 3 homens	Com outras mulheres (1 Com homens (5 colchas)
Posição	De destaque	Igualitária	De destaque (1 colcha) Igualitária (5 colchas)
Papel	Passivo	Passivo	Passivo Ativo
Espaço	Sagrado	Privado	Público

Níveis de análise	EE9 Casula	EE10 Vestidos	EE11 Colchas
Subcategorias de mulher	Mulher esposa Mulher mãe Mulher sagrada	Mulher objeto	Mulher jovem Mulher apaixonada
Estatuto social	Elevado Rainha Nobre	Elevado Nobre Rica Bela	Elevado Nobre Rica
Estereótipos femininos	Bela Inacessível Doce	Bela Elegante Feminina Infantil Inocente Jovem Recatada Ociosa	Bela Carinhosa Elegante Enamorada Graciosa Inocente Jovem Ociosa Pura
Identificação da mulher representada	Personalizada (Virgem Maria)	Não identificada	Não identificada

Autoria própria, 2011

O terceiro núcleo expositivo apresenta imagens da mulher em suporte têxtil, ou seja, são formas de representação indireta ou por associação. As mulheres que surgem bordadas nas peças têxteis pertencem todas a um grupo com estatuto social elevado. São mulheres da corte, belas, bem vestidas, cortejadas pelos homens, em situações de passeio, ócio, namoro, felicidade.

Esta associação das mulheres representadas nas colchas com o grupo social elevado, indicia que este seria o grupo de destino das peças. Quando surgem homens nas colchas estão relacionados a caçadas de animais exóticos, são cavaleiros com armas de fogo, o que reforça a ideia de pertença a grupos sociais privilegiados.

Nas colchas representam-se cenas idílicas, românticas, ideais e não cenas do quotidiano. Os trajes das mulheres representadas correspondem maioritariamente ao século XVII mas as colchas datam do século XVIII e XIX, o que remete para uma representação ideal da mulher e da sociedade.

Tal como observamos para as pinturas religiosas, não estamos perante representações reais, mas modelos que apontam para mulheres jovens, belas, bem vestidas, felizes, dóceis, pueris, inocentes, casadoiras, ricas e despreocupadas. Tais modelos ao serem difundidos e assimilados pelas bordadoras e utilizadoras das colchas, promoviam e continuam a promover essas imagens ideais de mulher.

O bordado é uma produção cultural maioritariamente feminina apesar de terem existido homens bordadores inseridos numa produção profissional e industrial. Na maior parte dos casos as mulheres bordadoras permanecem incógnitas e não assinam os trabalhos. Os bordados incorporam um “amplo repertório gráfico capaz de transmitir múltiplas mensagens em função da ideologia de cada grupo”, (Rodríguez, 2011, 88) tal como acontece com outras manifestações artísticas nomeadamente a pintura. Mas os bordados continuam a ser considerados como artesanato ou uma arte menor por estarem associados ao mundo feminino. Foram as mulheres que preservaram este saber fazer:

“(…) con virtuosismo y creatividad, ha alcanzado la perfección y ha producido piezas de calidad extraordinaria, de belleza, originalidad y valor incalculable, de manera que desde antiguo las prendas y piezas bordadas han representado parte del patrimonio familiar, se han relacionado en las cartas dotales y en los inventarios de bienes, y han formado parte del ajuar y de la herencia, de los testamentos y repartos.” (Rodríguez, 2011, 88).¹¹⁰

Aplicar uma análise de género às imagens de mulher existentes nas colchas de Castelo Branco levar-nos-ia pelo menos a questionar porque motivo interpretamos como casal o homem e a mulher bordados no centro da colcha, e chamamos “bonecas” quando o par é constituído por duas mulheres. Sabemos que a heterossexualidade era a norma e não queremos sugerir outra interpretação que não a habitual: as “bonecas” do bordado de Castelo Branco derivam das colchas orientais dos “cinco sentidos” e são habitualmente utilizadas para expressar o sentido do olfato cheirando uma flor. Mas não podemos pelo menos colocar a questão? Porque designamos “par” a uns e a outras não?

Conscientes de estarmos perante representações idealizadas do mundo e das relações entre homens e mulheres, aquilo que estamos a questionar é a nossa interpretação das imagens de acordo com a tradição histórica que tem mantido as relações de género afastadas da análise dos bens patrimoniais existentes nos museus.

IV.2. 3. Síntese

Decidimos agrupar o Museu de Francisco Tavares Proença Júnior com o Museu Nacional do Traje na categoria de museus de têxteis e artes decorativas, mas a diversidade de coleções expostas no primeiro museu (MFTPJ) contrasta com a uniformidade da coleção de traje exposta no segundo (MNT).

¹¹⁰ Tradução livre: “(...) com virtuosismo e criatividade, alcançou a perfeição e produziu peças de qualidade extraordinária, de beleza, originalidade e valor incalculável, de maneira que desde tempos antigos as roupas e peças bordadas representaram parte do património familiar, inventariaram-se nas cartas de dote e nos inventários de bens, e formaram parte do enxoval e da herança, dos testamentos e partilhas.”

As categorias de mulher presentes em ambos museus quando analisamos apenas o traje e os têxteis são idênticas: mulher-mãe, mulher-jovem, mulher-esposa, mulher-casadoira, e os estereótipos associados a estas mulheres são bela, frágil, sedutora, elegante. Mas conseguimos encontrar algumas distinções: se o traje se refere a mulheres reais, as imagens bordadas nos têxteis são mulheres idealizadas. Aquilo que verificamos é a existência duma sobreposição, quer de categorias, quer de estereótipos em ambas as categorias patrimoniais (traje e têxteis) que consideramos representarem as mesmas mulheres.

As mulheres dos têxteis e do traje não estão identificadas. Esta observação é relevante porque sugere que mesmo no universo feminino por excelência as mulheres continuam a ser anónimas, desconhecidas, desprovidas de identidade.

Quando analisamos as restantes imagens femininas em suporte fotográfico e nas pinturas, as categorias dominantes de mulher alteram-se: mulher-mãe, mulher-sagrada, mulher-bíblica e mulher-rural.

Nas fotografias estamos perante as mulheres reais, mas não identificadas, todas remetidas para o anonimato e servindo de veículo exemplificativo de uma ação ou da utilização de um objeto. Esta situação parece uma contradição: se por um lado estas são as mulheres reais, as que efetivamente existiram e que cronologicamente se situam mais próximo de nós, são em simultâneo as mais desconhecidas.

Quando observamos as pinturas ficamos perante representações de mulheres, onde todas são identificadas pelo nome por se tratar de mulheres sagradas e bíblicas.

Apesar destas distinções manteremos a uniformidade de critérios relativamente aos outros museus analisados e apresentamos um único gráfico com as principais categorias de mulher relativamente a todas as imagens existentes no somatório das duas exposições.

Assim, as imagens de mulher existentes nos museus de têxteis e das artes decorativas são maioritariamente pertencentes às seguintes categorias:

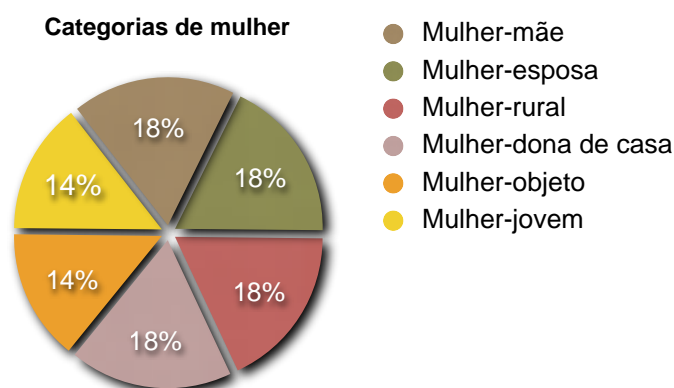


Figura n.º5

Relativamente aos estereótipos dominantes que associamos às imagens de mulher nos museus de têxteis e das artes decorativas e que surgiram com quatro ou mais referências, resultaram no seguinte gráfico:

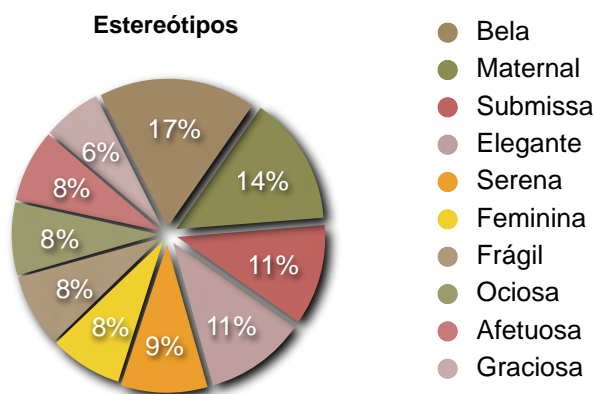


Figura n.º 6

Tal como para as imagens analisadas nos museus do trabalho e da indústria verifica-se que muitos estereótipos têm apenas uma ocorrência, mas concluímos que as mulheres dos museus de têxteis e artes decorativas são maioritariamente belas, maternais, submissas e elegantes. Confirma-se que estes estereótipos não se aplicam às mulheres que aparecem nas fotografias, às mulheres reais, de meia idade e do meio rural. Apenas o estereótipo maternal é comum às mulheres bíblicas (no caso a Virgem Maria) e às mulheres das fotografias.

Acrescentamos ainda o facto das mulheres representadas nos trajés, pinturas e têxteis pertencerem aparentemente a um estrato social elevado e as mulheres reais (das fotografias) serem de estratos sociais baixos e associadas ao mundo rural.

As mulheres nestas exposições estão maioritariamente representadas com outras mulheres e com homens e em espaço privado. Assumem uma posição de destaque, mas que não se distancia em termos de representatividade da posição secundária.

As mulheres assumem um papel passivo e apenas quando nos referimos às mulheres-rurais estão representadas num papel ativo.

Concluímos referindo que os manequins nestes dois museus têm uma função diferente daquela que assumem nos museus do trabalho e da indústria. Se aqui são meros suportes de peças de traje, nos outros são elementos expositivos equiparados aos restantes bens patrimoniais e usados para representar as mulheres e os homens.

IV.3.

A imagem da mulher em museus de património imaterial

IV.3.1. Museu Nacional do Teatro¹¹¹

O Museu Nacional do Teatro foi criado em 1985, instalado no Palácio do Monteiro-Mor em Lisboa e dedicado em exclusivo à “História da actividade das artes do espectáculo em todos os seus múltiplos aspectos”.

Com um acervo que ronda as 300 000 peças assume como missão “recolher, preservar, registar, estudar e difundir as suas colecções, promovendo o conhecimento da história e a actividade contemporânea daquelas artes” (Alvarez, 2005, 6).

O projeto do Museu do Teatro foi elaborado pelo primeiro diretor, Vítor Pavão dos Santos na qualidade de técnico da Direção Geral do Património Cultural. A partir de 1978 a atriz Amélia Rey Colaço abraçou o projeto de constituição do museu e em 1979 foi apresentada no Museu Nacional do Traje a exposição “*A Companhia Rosas & Brasão*”, que comprovou a possibilidade de recuperar e reconstituir o trabalho e a ação daquela companhia de teatro, passados mais de cem anos sobre a sua existência.

As colecções do Museu Nacional do Teatro constituídas maioritariamente por doações de artistas, englobam trajos de cena, adereços de cena, maquetas de cenário, figurinos, desenhos, caricaturas, programas, cartazes, postais, álbuns de recortes de jornal, manuscritos, teatros de papel e um arquivo com cerca de 120 000 fotografias.

As colecções foram organizadas tomando em conta três aspetos fundamentais:

- “Objectos, materiais e documentos úteis para o conhecimento da prática teatral propriamente dita (o texto, as maquetas de cenário, os trajos de cena, e os adereços, as folhas de música) ou que reflectem essa prática (gravuras, fotografias, registos sonoros) ou de imagem em movimento, programas cartazes, recortes de imprensa);
- Objectos, materiais e documentos úteis à prática teatral (os espaços de representação e o que deles restou ou que com eles se identifica, os meios técnicos - órgãos de luzes, máquinas de vento);
- Objectos, materiais e documentos úteis ao conhecimento de certos aspectos da prática teatral (fotografias individuais, arquivos correntes de

¹¹¹ As visitas ao Museu Nacional do Teatro foram realizadas em Setembro e Dezembro de 2010 e em Janeiro de 2011.

companhias e teatros, tabelas, diplomas, carteiras profissionais, prémios, etc.)” (Alvarez, 2005, 50).

Podemos ler no Roteiro do Museu Nacional do Teatro (Alvarez, 2005) que as artes do espetáculo são distintas de todas as outras por serem artes do efémero, constituídas por um determinado espetáculo de teatro, único e irrepitível (exceto por meios artificiais como a filmagem). Isto significa que o património imaterial que é o teatro é constituído pelo momento exato e único da cada representação.

Assumindo o teatro como criação de uma equipa multidisciplinar que inclui desde os atores, o dramaturgo, o encenador, o luminotécnico, o cenógrafo, o figurinista, etc., os responsáveis pelo Museu Nacional do Teatro entendem que a representação das artes do efémero serão sempre lacunares. Acresce a consciência de que no “teatro tudo é falso, desde a situação ou o enredo criado, até ao cenário, trajos e respectivos adereços” (Alvarez, 2005, 8).

Considera-se no mesmo Roteiro que musealizar teatro é tarefa impossível dado que “a centralidade do teatro está na relação entre um espaço onde agem atores e um outro onde reagem espectadores. Fora disto não existe teatro” (Jacques, 2005, 23).

O teatro surge assim como um recorte patrimonial imaterial que, tal como o Fado - a execução de um fado por um/a fadista num determinado local - é irrepitível e não pode ser congelado sob pena de empobrecimento desse património.

Um museu do teatro é constituído, por isso, não pelo teatro em si, mas por manifestações, resíduos ou vestígios daquele momento efémero que constitui o teatro.

Este entendimento da essência do museu do teatro coloca-nos algumas questões que devemos clarificar antes de procedemos à análise da imagem das mulheres ali presentes.

Sendo o acervo composto por objetos relacionados com as peças teatrais incluindo o texto escrito pelo dramaturgo, documentos e materiais sobre as personagens das peças, documentos e materiais sobre os atores e atrizes e documentos e materiais sobre os edifícios-teatros e as companhias teatrais, é imperioso decidir sobre quais imagens de mulheres irá incidir a nossa análise.

Abordar as imagens femininas através das personagens das peças teatrais representadas no Museu do Teatro (exemplo: a “Flamínia” da Comédia das Verdades e das Mentiras; “Prosérpina” da Ópera Orfeu de Monteverdi ou D. Teresa da peça “O Tio Simplício de Almeida Garret¹¹²) não se enquadra dentro dos nossos objetivos. As personagens

¹¹² Mencionamos apenas exemplos de personagens femininas de Peças Teatrais que estão mencionadas na exposição do Museu Nacional do Teatro.

femininas das peças teatrais constituem criações do/a autor/a e podem corresponder a variáveis cronológicas muito vastas (no caso das peças de teatro da antiguidade clássica ou das peças medievais de Gil Vicente, por exemplo) e a quadros mentais e culturais diversificados e de carácter histórico.

Analisar uma imagem de mulher através duma personagem teatral feminina, obrigar-nos-ia a realizar estudos de história do teatro, estudos da obra do autor que criou aquela personagem feminina específica, o estudo da peça de teatro onde se incluiu aquela personagem de mulher, bem como do contexto social e cultural de criação daquela peça de teatro específica.

Assim, na exposição do Museu Nacional do Teatro iremos analisar as imagens de mulher pela categoria de mulher-artista que nos chega através das caricaturas, das fotografias, por alguns trajes associados à artista e não à personagem que interpreta e pelos retratos das artistas. São excluídos da análise os trajes de cena utilizados por determinada mulher-artista no ato de representação de uma personagem feminina duma peça de teatro específica e quando estivermos perante personagens de fábulas, imaginadas pelo dramaturgo. No entanto analisaremos os trajes de cena identificados com personagens reais como Inês de Castro, por exemplo.

IV.3.1.1. Descrição

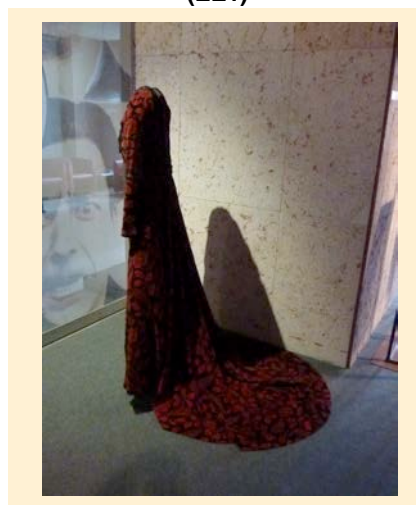
A atual exposição de longa duração do Museu Nacional do Teatro intitula-se “*Peças de Teatro. As coleções do Museu*” e revela de imediato a intenção em destacar as coleções do acervo. A exposição é constituída essencialmente por manequins com trajes de cena e fotografias de atores e atrizes. Mas o título refere-se às peças e às coleções dando enfoque à materialidade do acervo e não às pessoas.

Na 1.^a sala da exposição, a primeira imagem de mulher é um manequim com um traje de cena usado por Ema de Oliveira na peça de Inês de Castro, da Companhia Rafael de Oliveira. Trata-se dum vestido comprido com cauda, em veludo preto com ramagens e flores a vermelho. A frente do vestido (peitilho) é bordada com missangas pretas sobre as quais cai um colar para dar brilho quando a artista está em palco. Tratando-se da representação de Inês de Castro e aplicando uma análise iconográfica à imagem, estamos perante a mulher-mítica, símbolo do amor e do sofrimento e da morte por paixão.

Uma análise pré-iconográfica da imagem de mulher aqui expressa revela-nos estarmos perante uma imagem de mulher de alto estatuto social, de época indeterminada, por não corresponder o vestido a um tipo específico de moda cronologicamente identificado. A utilização de manequim como suporte da imagem revela uma representação de mulher

estática, em pose para ser observada e admirada. Não conseguimos aplicar uma categoria específica de mulher a esta imagem a não ser quando fazemos a análise iconográfica e a relacionamos com Inês de Castro, o que demonstra a dificuldade em analisar sob o ponto de vista de género as imagens de mulher produzidas no contexto do teatro. Contudo, podemos considerar que estamos perante a categoria de uma mulher-rainha ou mulher pertencente às classes sociais elevadas, que se veste para ser vista e admirada.

**Vestido de Ema de Oliveira
na personagem “Inês de Castro”
(EE1)**



Fotografia n.º 32

Museu do Teatro

Autoria própria, 2011

Ao realizarmos uma leitura pré-iconográfica desta imagem, os estereótipos que conseguimos associar são a beleza, a elegância, a distinção, a nobreza e a inacessibilidade. Mas ao passarmos para uma análise iconográfica e analisarmos a imagem como Inês de Castro, outros estereótipos surgem de imediato: romântica, apaixonada, sofredora, dramática, fatal.

Este exemplo revela-se importante para clarificarmos como os estereótipos são condicionados pelas nossas representações sociais preexistentes e pelo nosso quadro mental de acolhimento, ao olharmos para um bem cultural exposto numa exposição museológica.

Continuando a analisar a imagem de mulher presente neste traje de cena, a inexistência de gestos ou posturas ao utilizar um manequim como suporte da imagem dificulta a perceção e a classificação da pessoa representada e temos a tendência para

observar e assimilar apenas o objeto, o vestido, situação que já tínhamos observado no Museu Nacional do Traje.

O suporte seguinte de imagens de mulheres é um painel de fotografia com dramaturgos onde apenas duas são mulheres num total de vinte e duas imagens. Nenhum deles está identificado pelo nome, mas podemos perceber que Shakespeare e Camões estão presentes. As mulheres ali fotografadas estão numa postura de igualdade com os homens sendo visíveis apenas os rostos, mas numa situação de desigualdade em termos numéricos por estarem sub-representadas.

Na 2.^a sala entramos na exposição propriamente e temos acesso ao núcleo intitulado “*Actores/Actors*”. A exposição dedicada aos atores e atrizes portuguesas mostra homens e mulheres profissionais do teatro português representados através de fotografias e cartazes.

Apesar das mulheres estarem representadas de forma igualitária aos homens, o título não distingue atores de atrizes e remete apenas para o masculino neutro. Logo a seguir ao título surgem expostas vinte e duas fotografias, onde as mulheres e os homens estão representados da seguinte forma:

- Em oito fotografias estão mulheres artistas sozinhas, quer em palco, quer em retrato,
- Em duas fotografias há mulheres acompanhadas por outras mulheres,
- Em quatro fotografias estão homens-atores representados sozinhos,
- Em duas fotografias veem-se homens acompanhados por outros homens em palco,
- E em seis fotografias há atrizes e atores juntos na mesma peça.

Todos os atores e atrizes estão identificados/as pelos nomes, pela data e, quando estão em palco, pela peça teatral que estão a representar. Trata-se duma representação de homens e de mulheres que nos parece igualitária, pois não há qualquer distinção entre ambos na forma como são apresentados e valorizados. A categoria de mulher é a mulher-artista ou atriz e não conseguimos utilizar estereótipos de classificação porque muitas estão em cena no ato de representar uma personagem teatral e adjectivá-las seria classificar as personagens e não a mulher.

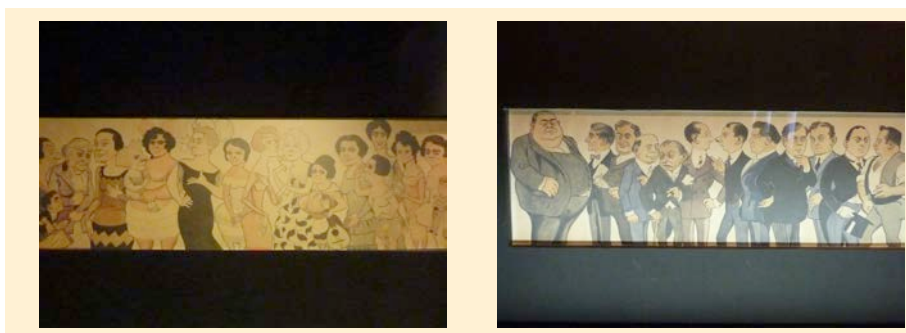
No momento seguinte da exposição está um painel de caricatura de atrizes acompanhado por um painel de caricaturas de atores, datado de 1927 e assinado por Amarelhe.

As mulheres-atrizes estão representadas com exagero das características físicas: poses provocantes, cinturas finas, peitos grandes, caras muito pintadas - características associadas normalmente à feminilidade. Algumas aparentam estar em trajes íntimos ou

demasiado reveladores, outras surgem associadas à maternidade com uma figura masculina ou feminina ao colo (adultos em formato miniatura e não crianças).

Os homens caricaturados estão de fato e gravata, alguns com charuto, pose viril e segura. Ao contrário do que se verifica nas mulheres, não vemos nenhum homem com partes do corpo visíveis. As mulheres “são” seios, pernas, cinturas, olhos, bocas, cabelos. Os homens “são” poses, trajos masculinos, sóbrios e com acessórios como cigarros, bengalas, cartolas. Todas as personagens (homens e mulheres) estão identificadas pelo nome.

Caricaturas de atrizes e de atores (EE2)



Fotografia n.º 33 e n.º 34

Museu do Teatro

Autoria própria, 2011

Reportando-nos à década dos anos 20 do século passado, este friso de caricaturas revela-nos a forma como socialmente se definiam as mulheres-artistas: são femininas, sensuais, provocadoras, atraentes, elegantes, espalhafatosas, sedutoras, voluptuosas e ousadas. Esta imagem enquadra-se na construção social da imagem da mulher-artista que durante muito tempo foi um papel social altamente reprovável para senhoras e meninas de bem.

Uma vitrina colocada sob estes frisos contém uma caricatura de Maria de Matos com um lenço amarrado na cabeça que faz lembrar umas orelhas de burro, feita por Amarelhe e uma outra caricatura da atriz Teresa Gomes de perfil. Um postal dentro da mesma vitrina mostra um almoço realizado em 1902 com a atriz estrangeira Julia Bartet, a quem apelidam de “divina”, acompanhada pelos seus convidados todos homens, num total de vinte. A vitrina apresenta ainda documentos e livros de autógrafos.

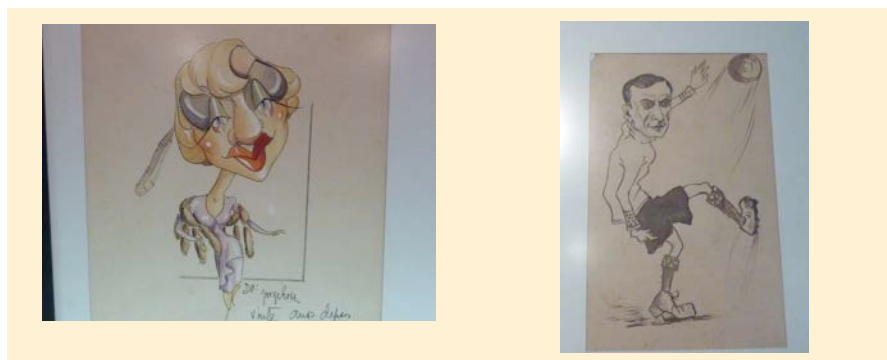
Um terceiro friso expõe quatro caricaturas de mulheres atrizes e três de homens atores: António Cardoso (1902), Palmira Bastos /s/d), Eduardo Brazão por Rafael Bordalo

Pinheiro (s/d), Nascimento Fernandes a jogar futebol (1881-1955) de autor desconhecido (s/d), Mirita Casimiro (1917-1970) da autoria de Armando Bruno (1936); Josefina Silva (1898-1993) com desenho de Túlio Mário de 1920, caricatura de Irene Isidro (1907-1993) da autoria de Jorge Rosa de 1978.

Os homens estão representados com acessórios masculinos como equipamento de futebol, arco e flecha, cartola, chapéu de chuva, com exceção de António Cardoso que é representado com uma harpa, uma palma e uma máscara de teatro na mão.

As mulheres aparecem associadas a vestidos provocantes, cabelos estruturados, casacos de peles e cinturas estreitas, lábios pintados e volumosos. Duas vestem traje masculino, botas e chapéu - ignoramos se numa alusão a alguma personagem representada pela atriz ou se pelas suas próprias características físicas ou personalidade.

Caricatura de Irene Isidro
Caricatura de Nascimento Fernandes
(EE3)



Fotografia n.º 35 e n.º 36

Museu do Teatro

Autoria própria, 2011

A vitrina colocada sob este friso de caricaturas contém um álbum de fotografias a preto e branco que mostram sucessivamente: seis atrizes, treze atores, dezasseis atores, alguns dos quais crianças envergando trajes de cena.

Um terceiro friso de caricaturas mostra a atriz Virgínia (1850-1922) num desenho de 1922, de Leitão de Barros; a atriz Beatriz Costa vestida de rapaz e a gritar golo numa caricatura de Santana, de 1956; o ator Alves da Cunha num retrato de Benarus, de 1913; Maria de Matos numa caricatura de Júlio de Sousa (s/d); a caricatura de Francisco Ribeiro (Ribeirinho) feita por Pinto de Campos; a caricatura de Humberto Madeira feita por Santana em 1956 e a caricatura de Brunilde Judice feita por Teixeira Cabral (s/d). No geral mantêm-se os estereótipos aplicados às caricaturas de mulheres já mencionadas.

Uma vitrina colocada sob este painel apresenta documentos e álbuns de fotografia de Vasco Santana. As mulheres surgem nesta vitrina numa única fotografia da revista “Zás-pás-trás” do Teatro Maria Vitória, em 1931, com um único homem em palco e um grupo de oito mulheres das quais apenas se veem as pernas desnudas e os sapatos de salto alto.

Ainda nesta sala podem ser vistas duas pinturas a óleo - uma de mulher em traje de cena e uma de homem em traje de cena, motivo pelo qual não serão analisadas.

A exposição “Actores/actors” termina com a projeção contínua em écran de pequeno formato, de uma sequência de fotografias de nove homens atores e dezassete mulheres atrizes.

A 3.^a sala de exposição do Museu Nacional do Teatro apresenta “Figurinos e Trajes de cena” usados em diversas peças teatrais. Como já referimos anteriormente, a análise da representação da mulher torna-se extremamente difícil neste núcleo. Aquilo que está exposto é a própria “representação”, uma personagem idealizada por um dramaturgo e por um cenógrafo. As imagens não se referem a mulheres concretas, mas a personagens femininas teatrais, ilusórias e de fantasia como as que apresentamos nas fotografias:

Vista geral da sala de exposição com trajes de cena



Fotografia n.º 37 e n.º 38

Museu do Teatro

Autoria própria, 2011

Como comprovamos quando analisamos o traje de cena de Inês de Castro, os estereótipos são diferentes consoante olhamos para o suporte físico da imagem de mulher (por exemplo: os trajes), quando olhamos para esses mesmos suportes como uma personagem de teatro, ou quando os associamos a pessoa real.

Por não ser objetivo deste trabalho analisar as representações femininas ao nível artístico, literário e teatral, apresentamos uma tabela com a simples identificação dos trajes de cena e das personagens que aqui se encontram expostas, para se perceber a dimensão

analítica que teríamos de percorrer se optássemos por incluir as imagens teatrais femininas neste estudo:

Tabela n.º 25
Trajes de Cena

Traje de cena/ Personagem	Ator/Atriz ou Companhia Teatral	Peça de teatro	Figurista/Teatro
D. Inflação	Ivone Silva	Revista "Isto é Maria Vitória"	Maria Helena Reis / Teatro Maria Vitória, 1986
2.º Diabo	Companhia Rey Colaço Robles Monteiro	"Auto da Alma" de Gil Vicente	Almada Negreiros / Teatro Nacional de São Carlos, 1965
Doutor da Igreja	Companhia Rey Colaço Robles Monteiro	"Auto da Alma" de Gil Vicente	Almada Negreiros / Teatro Nacional de São Carlos, 1965
-----	-----	Bailado "Para cá e para lá"	Paula Rego/ Fundação Calouste Gulbenkian, 1998
Pastor	-----	Ópera "Orfeu" de Monteverdi	Anna Anni / Fundação Calouste Gulbenkian, 1973
Burro	-----	Comédia "Das Verdades e das Mentiras" de Costa Ferreira	José Barbosa / Teatro do Povo, 1955
Flamínia	-----	Comédia "Das Verdades e das Mentiras" de Costa Ferreira	José Barbosa / Teatro do Povo, 1955
Prosérpina	-----	Comédia "Das Verdades e das Mentiras" de Costa Ferreira	José Barbosa / Teatro do Povo, 1955
Clara Zahanassian	Amélia Rey Colaço / Companhia Rey Colaço Robles Monteiro	"A visita da velha senhora"	Lucien Donat / Teatro Nacional D. Maria II, 1960
-----	-----	Ópera "Orfeu" de Monteverdi	Anna Anni / Fundação Calouste Gulbenkian, 1973
A Pastora	-----	Ópera "Orfeu" de Monteverdi	Anna Anni / Fundação Calouste Gulbenkian, 1973
Cardeal Russo	Eduardo Brasão / Companhia Rosas e Brasão	"A Ceia dos Cardeais" e Júlio Dantas	Teatro D. Amélia, 1902

Traje de cena/ Personagem	Ator/Atriz ou Companhia Teatral	Peça de teatro	Figurinista/Teatro
D. Teresa	-----	“ O Tio Simplício” de Almeida Garret	José Barbosa / Teatro do Povo, 1955
Egisto	João d'Ávila	“Electra” ou “ A queda das Máscaras” de Marguerite Yourcenar	Filipe la Feria / Casa da Comédia, 1987
Pilades	Virgílio Castelo	“Electra” ou “ A queda das Máscaras” de Marguerite Yourcenar	Filipe la Feria / Casa da Comédia, 1987
-----	Amália Rodrigues	“Uma casa portuguesa”	Pinto de Campos / Casino de Copacabana, Rio de Janeiro, 1944

Autoria própria, 2011

Referimos apenas que num total de dezasseis trajes de cena, treze estão identificados com o nome da personagem. Destes, seis trajes pertencem a personagens femininas.

Nesta mesma sala da exposição há três vitrinas com objetos pessoais ou usados em cena por atores e atrizes que merecem uma análise.

Acessórios (EE4)



Fotografia n.º 39, n.º 40 e n.º 41

Museu do Teatro

Autoria própria, 2011

Os objetos seleccionados para representar as mulheres atrizes estão associados ao vestuário e principalmente ao adorno. Trata-se de um par de sapatos de Hortense Luz, uma boquilha, um alfinete de chapéu, um monóculo e um par brincos de Amélia Rey Colaço, uma

pulseira de Amália Rodrigues, a peinheta de Elma Flora, numa relação entre a mulher e o aspeto físico, a beleza, a feminilidade, a sensualidade, mas também a vaidade e a futilidade.

Os objetos selecionados para representar o único ator (Eduardo Brasão) são um punhal e umas esporas usadas na peça D. Afonso VI, associando-o à atividade física, à guerra, à caça, à cavalaria.

Na 4.^a e última sala de exposição dedicada aos “Espaços teatrais”, não existe qualquer imagem de mulheres ou de homens, o mesmo sucedendo na 1.^a sala de exposição situada no primeiro piso dedicada à “Cenografia”. Trata-se neste segundo caso da exposição de maquetas de cenários para peças de teatro.

A 2.^a sala de exposições do primeiro piso tem um momento expositivo dedicado aos “Bastidores” do teatro. Aqui surge uma única imagem de mulher: uma fotografia da atriz Maria Albergaria (1928/1995) a maquilhar-se antes de entrar em cena. A atriz está sentada em frente ao espelho e pinta os olhos.

Sabendo que tanto as atrizes como os atores se maquilham para pisar o palco, a escolha de uma mulher neste ato tão culturalmente feminino serve para afastar os homens atores de ações e gestos próprios da mulher. Seria interessante sob uma perspetiva de género que a fotografia escolhida mostrasse um homem nesta situação particular, para desvincular a imagem das mulheres da mera aparência física.

A 3.^a sala de exposição no primeiro piso apresenta cartazes de espetáculos e publicidade de peças teatrais. Encontram-se expostos sete cartazes com figuras femininas, que por motivos de conservação das peças e para que o museu possa mostrar a diversidade e a riqueza da coleção, vão sendo mudados com frequência. Nas primeiras datas em que visitamos o Museu para efetuar a nossa análise eram os seguintes os cartazes com imagens de mulheres:

- Ivone Silva na peça “Boa tarde avozinha”;
- Palmira Bastos no papel da Severa;
- Folha de música impressa do “Fado do Aljube” da opereta Mouraria – representa uma Lisboa típica da Mouraria interpretado por Margarida Ferreira – Teatro Apolo 1927;
- Folha de música impressa da Revista “A menina do Grilo” – Mouraria Teatro 1927 – menina sai curta e saltos altos e gaiola de grilo na mão;
- Cartaz de Laura Alves na Comédia a Flor do Cato da Companhia Vasco Morgado;
- Moldura de Cartaz do Salão Foz.

Nestes cartazes as mulheres surgem como personagens teatrais e caracterizadas para as personagens que vão interpretar e, seguindo o critério estabelecido para os trajes de cena, não serão analisadas.

Além dos cartazes existe uma ampliação fotográfica da revista “A rambóia” no Teatro Maria Vitória, em 1928 que ocupa toda uma parede da sala. Nela veem-se os músicos no fosso de orquestra (todos homens vestidos de fato e gravata) e no palco as pernas de um grupo de coristas, enquanto dançavam.

A 4.^a e última sala de exposição do Museu Nacional do Teatro é dedicada às “*Memórias ou memorabilia*”. Em duas vitrinas estão expostos objetos pessoais pertencentes a atores e atrizes. Na 1.^a vitrina, em nove objetos só dois são de mulheres: um desenho de Amélia Rey Colaço na peça *Carnaval*, desenhada por Júlio de Sousa. A atriz está desenhada numa forma longilínea, muito provocante, com um vestido comprido que arrasta pelo chão prolongando as suas curvas numa forma muito sensual, claramente associada à imagem do corpo. A segunda peça referente a mulheres é o tinteiro que pertenceu a Palmira Bastos.

Na 2.^a vitrina apenas um objeto pertence a uma atriz num total de onze objetos expostos: uma escultura em trapos de Júlio de Sousa que representa de forma estilizada Eunice Munhoz na peça *Joana d’Arc*. Os restantes são documentos, tinteiros e óculos, pertencentes a atores homens.

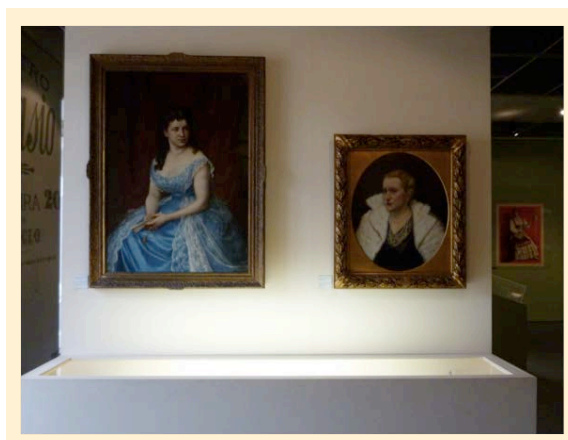
Este momento da exposição conclui com um conjunto de bustos e retratos de mulheres incluindo:

- Busto de Amália Rodrigues, do Escultor Joaquim Valente, s/d
- Busto de Emília das Neves, do escultor Soares Dos Reis, 1887
- Retrato de Amélia Rey Colaço, carvão de Maria Adelaide Lima Cruz, 1945
- Retrato de Mariamélia, óleo de Júlio de Sousa, 1932
- Retrato de Helena Félix (1901/1991), óleo de Autor ilegível, 1951
- Retrato de Emília Andrade (1830/1905) de Karl Ernst Papf, s/d
- Retrato de Palmira Bastos (1875/1967) de R. Esteves, 1939
- Retrato de Mariana Rey Monteiro (1922/2010) de Antoine Senels, s/d
- Retrato de Lucinda Simões (1850/1928) de Carlos Galhardo, 1895

Estas mulheres são representadas como mulheres distintas, em pose para o fotógrafo, ricamente trajadas, com grande profusão de joias e com cabelos muito trabalhados. O distanciamento entre a artista e a mulher comum faz-se pelo aspeto físico: a atriz é uma diva, bela, elegante, distante, inacessível e feminina.

As mulheres deste último momento da exposição são um exemplo da divinização da mulher-artista. São mulheres inacessíveis, distantes, belas, elegantes, sérias, em cenários sumptuosos e estão representadas sozinhas.

**Retrato de Emília Andrade e Palmira Bastos
(EE5)**



Fotografia n.º 42

Museu do Teatro

Autoria própria, 2011

Uma característica de relevo das mulheres expostas no Museu Nacional do Teatro é o facto de serem todas personalizadas, identificadas pelo nome e com data de nascimento e, quando é o caso, a data da morte. Isto mostra um tratamento privilegiado da categoria de mulher-artista relativamente a outras categorias representadas habitualmente em museus (mulher-operária, mulher-mãe) quase sempre de identidade desconhecida.

IV.3.1.2. Interpretação

Entre a visita efetuada em Setembro e a visita de Janeiro de 2011 algumas peças da exposição foram substituídas, nomeadamente trajos de cena e cartazes, por motivos relacionados com a preservação das peças e com a rotatividade que possibilita mostrar peças do acervo em reserva. Fixamos a nossa análise nas imagens existentes nas primeiras visitas e que registamos fotograficamente.

Tabela n.º 26
Actores/Actors

Níveis de análise	EE1 Vestido	EE2 Caricaturas	EE3 Caricaturas	EE4 Acessórios
1. Análise iconográfica				
Identificação	Vestido	Caricaturas	Caricaturas	Acessórios

Níveis de análise	EE1 Vestido	EE2 Caricaturas	EE3 Caricaturas	EE4 Acessórios
Suporte da imagem	Vestido	Desenho sobre papel	Desenho sobre papel	Sapatos, boquilha, alfinete de chapéu, monóculo, brincos, pulseira, peinheta
Datação	Século XX	1927	Século XX	Século XX
Produção	Nacional	Nacional	Nacional	Nacional
Autoria	Desconhecido	Amarelhe	Armando Bruno Túlio Mário Jorge Rosa Vasco Santana Desconhecido	Desconhecido
Interpretação	Vestido de Ema de Oliveira utilizado no papel de Inês de Castro	Cartazes de caricaturas de atrizes e atores	Caricaturas de atrizes e atores famosas/os	Acessórios usados por mulheres atrizes
2. Análise pré- iconográfica				
Número total de imagens/ representações	1 imagem de mulher	15 mulheres 12 homens	4 mulheres 1 homem	4 mulheres 1 homem
Relação intergruppal	Sozinha	Com outras mulheres	Sozinha (as caricaturas são individuais)	Com outras mulheres (3) Sozinha (1)
Posição	Destaque	Destaque	Destaque	Não se aplica
Papel	Passivo	Passivo	Não se aplica	Não se aplica
Espaço	Público (o palco)	Não se aplica	Não se aplica	Público
Subcategorias de mulher	Mulher rainha	Mulher-artista	Mulher-fatal Mulher-artista	Mulher-fatal Mulher-diva
Estatuto social	Rainha	Não se aplica	Não se aplica	Elevado

Níveis de análise	EE1 Vestido	EE2 Caricaturas	EE3 Caricaturas	EE4 Acessórios
Estereótipos femininos	Bela Elegante Distinta Feminina Inacessível Nobre	Atraente Elegante Feminina Ousada Provocante Sedutora Sensual Voluptuosa	Atraente Elegante Feminina Ousada Provocante Sedutora Sensual	Bela Elegante Feminina Fútil Vaidosa Sensual
Identificação da mulher representada	Identificada pelo nome	Identificadas pelo nome	Identificadas pelo nome	Identificadas pelos nomes

Autoria própria, 2011

Estando na presença de mulheres-atrizes e sendo essa a única categoria de mulher presente na exposição, os estereótipos dominantes deste núcleo são a mulher-sedutora, sensual, elegante, feminina.

As mulheres-artistas são até este momento da nossa investigação as únicas que têm um estatuto idêntico ao dos homens por estarem associadas a uma única categoria. São mulheres conhecidas e definidas pelo estatuto profissional e não têm outras categorias associadas e sobrepostas.

Ao aplicarmos a grelha de análise aos elementos constantes no núcleo dedicado à *memorabilia*, obtemos os seguintes resultados:

Tabela n.º 27
Memorabilia

Níveis de análise	EE5 Retratos	EE6 Bustos
1. Análise iconográfica		
Identificação	Retratos (7): Amélia Rey Colaço, Mariamélia, Helena Félix, Emília Andrade, Palmira Bastos, Mariana Rey Monteiro, Lucinda Simões	Bustos (2): Amália Rodrigues e Emília das Neves
Suporte da imagem	Pintura a óleo	Escultura

Níveis de análise	EE5 Retratos	EE6 Bustos
Datação	Século XX	Século XX
Produção	Nacional	Nacional
Autoria	Maria Adelaide Lima Cruz; Júlio de Sousa; Karl Ernst Papf; Antoine Senels; Esteves; Carlos Galhardo; Desconhecido	Joaquim Valente; Soares dos Reis
Interpretação	Retratos de atrizes de teatro e revista	Representações escultóricas de artistas
2. Análise pré-iconográfica		
Número total de imagens	6 imagens	2 imagens
Relação intergrupala	Sozinha	Sozinha
Posição	Destaque	Destaque
Papel	Passivo	Passivo
Espaço	Público	Público
Subcategorias de mulher	Mulher-artista Mulher-diva	Mulher-artista Mulher-diva
Estatuto social	Elevado	Elevado
Estereótipos femininos	Bela Elegante Distinta Distante Inacessível Feminina	Bela Distinta Distante Inacessível Feminina
Identificação da mulher representada	Identificadas pelo nome	Identificadas pelo nome

Autoria própria, 2011

Verificamos ao analisar as imagens de mulher artista deste núcleo que ao passarmos para a sua representação enquanto mulher real fora do contexto do palco, os estereótipos

mais frequentes são inacessível, bela, elegante e feminina. Ou seja, a associação à mulher real e não à atriz afasta-a dos estereótipos sedutora, sensual e provocante.

IV.3.2. Museu do Fado¹¹³

O Museu do Fado, instalado no edifício do “Recinto da Praia”, abriu ao público a 25 de Setembro de 1998 celebrando o “valor excepcional do Fado como símbolo identificador da cidade de Lisboa, um enraizamento profundo na tradição e história cultural do país, o seu papel na afirmação da identidade cultural e a sua importância como fonte de inspiração e de troca intercultural entre povos e comunidades” (Pereira, 2009, ICOM-Info-4-março/maio). Criação cultural associada à cultura lisboeta, o Fado caracteriza a vivência da cidade nestes últimos 200 anos, estando intimamente ligado à história da capital.

Objeto de um projeto de requalificação em 2006 eliminou as barreiras arquitetónicas, aumentou as condições de segurança, valorizou o circuito museológico e introduziu sistemas de áudio guia para ampliar as possibilidades de interpretação do Fado como património musealizado.

O museu reúne o espólio de intérpretes, autores, compositores, músicos, construtores de instrumentos, estudiosos e investigadores, artistas profissionais e amadores. Integra coleções de periódicos, fotografias, cartazes, partituras, instrumentos musicais, fonogramas, trajes e adereços de atuação, troféus, medalhística, documentação profissional, contratos, licenças, carteiras profissionais.

O museu entende a música como uma atividade social e o Fado como um:

“(…) sistema simbólico extensivo e constitutivo do próprio quotidiano urbano, é um pressuposto central da transfiguração conceptual do circuito museológico assumido como ponto de partida e de descoberta do Fado nesse imenso museu sem paredes que se estende por toda a Lisboa.” (Pereira, 2009).

O Fado, tal como o Teatro, caracteriza-se pelo carácter efémero inseparável de um determinado tempo e lugar e aquilo que o museu preserva são os despojos materiais evocativos do património imaterial: guitarras, discos, pautas, gravações, cartazes. A interpretação do Fado depende por isso das/os fadistas, músicos/as, compositores/as, construtores/as de instrumentos.

O Museu do Fado integra a comissão de candidatura do Fado à categoria de Património Imaterial, classificação a atribuir pela UNESCO.

¹¹³ As visitas ao Museu do Fado foram realizadas em Dezembro de 2009, Maio de 2010 e Fevereiro de 2011.

IV.3.2.1. Descrição

O primeiro elemento expositivo onde surgem imagens de mulher é um painel fotográfico introdutório, que ocupa toda a parede do fundo da sala de entrada, dedicado a fadistas homens e cantadeiras mulheres (como são denominadas na entrada n.º 100 do audioguia que apresenta o fado e faz a visita da exposição através de auriculares).

Estão presentes neste painel vários poetas do fado, guitarristas e fadistas tanto homens como mulheres. Algumas personagens têm um número associado que ao ser acionado no áudio guia possibilita ouvir um fado cantado por aquele ou aquela intérprete. O painel tem sessenta e uma fotografias de personagens ligadas ao fado, das quais vinte e três são mulheres. Não é uma fotografia de grupo ou de conjunto, mas uma montagem fotográfica constituída por uma justaposição de fotografias individuais.

**Painel fotográfico - Pormenor
(EE1)**



Fotografia n.º 43

Museu do Fado

Autoria própria, 2011

O primeiro expositivo é dedicado ao fado no segundo quartel do século XIX e apresenta um texto de contextualização no qual se refere que “nascido nos contextos populares da Lisboa oitocentista, o fado encontra-se presente nos momentos de convívio e lazer, pelas ruas e vielas, nas hortas e esperas de touros, nos retiros e nas tabernas, dentro ou fora de portas”. Neste período o fado estava associado a contextos sociais marcados pela marginalidade e transgressão, mas foi progressivamente associar-se às classes operárias que o assimilaram e integraram nos calendários festivos de Lisboa.

Neste momento expositivo o primeiro objeto exposto que podemos relacionar com a imagem da mulher é a “*Casa da Mariquinhas*” (EE2). Trata-se duma miniatura de casa em madeira, do tipo casa de bonecas, executada por Alfredo Marceneiro a partir do fado com o mesmo nome, com letra de Silva Tavares.

A casa pretende recriar o ambiente íntimo da casa da Mariquinhas que era um bordel de Lisboa. No piso térreo da casa podem ver-se duas bonecas ocupadas em afazeres domésticos: passar a ferro e arrumar a casa. As bonecas estão vestidas como mulheres domésticas ou donas de casa, com saias compridas, blusas, toucas e avental e não apresentam aspeto de prostitutas mas sim de mulheres domésticas. O piso térreo mostra uma cozinha, uma sala de jantar e jarras de flores como decoração.

No piso superior existe um bengaleiro, um quarto de dormir e uma sala contígua com um cofre alto, uma mesa, uma guitarra e um Santo António. Uma boneca, vestida com trajes íntimos, com o que parece ser uma combinação, está sentada neste último compartimento.

Nas paredes que constituem a tampa da Casa, estão coladas quatro fotografias de mulheres nuas em poses provocantes, como seria de esperar num bordel e uma foto do próprio Alfredo Marceneiro. Miniaturas de guitarras, corações trespassados por setas e vasos de flores estão colocados nesta parede-tampa.

No reverso da tampa, naquilo que representa a fachada da casa para a rua, estão outras duas fotografias de mulheres, uma em trajes íntimos e a outra nua. O alçado completa-se com duas janelas com cortinas de renda e uma porta aberta para a adega onde se vê um pipo de vinho.

A casa tem coladas nas extremidades do alçado posterior e nos alçados laterais quatro letras de fado: “A casa”, “O leilão”, “Já sabem da mariquinhas” e “A menina do mirante”.

As imagens de mulher presentes na casa da Mariquinhas são contraditórias. Vemos fotografias de mulheres nuas, mulheres associadas ao pecado, aos prazeres da carne e ao sexo. Mas estas estão acompanhadas pelas imagens de mulher representadas pelas bonecas que mostram a mulher-doméstica e mulher-dona de casa, a limpar o pó e a passar roupa a ferro.

As mulheres representadas pelas bonecas estão numa atitude ativa no desempenho das tarefas e as mulheres nuas das fotografias estão numa atitude passiva, em poses sensuais e provocadoras.

Continuando o percurso da exposição, segue-se o momento dedicado ao Fado a partir do último quartel do século XIX. Neste período o Fado começou a ser divulgado nos teatros e no início do século XX existiam já diversas publicações de carácter historiográfico dedicadas ao fado que começa a integrar os conteúdos das Revistas e das Operetas.

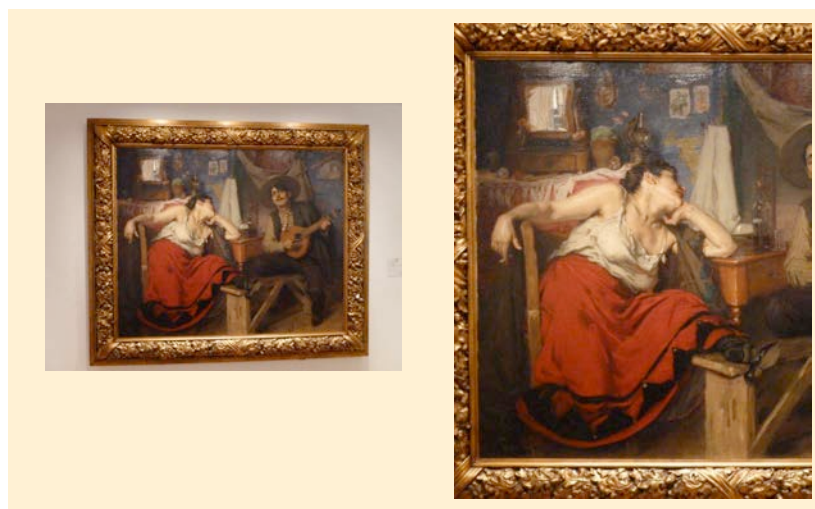
Em 1910 surgiu a pintura de José Malhoa “*O Fado*” que contribuiu para a “construção da identidade iconográfica do género”. Foi a primeira vez que a pintura portuguesa representou o fado. José Malhoa retratou o fadista Amâncio e a amante, Adelaide da Facada, residente na Rua do Capelão, que serviram de inspiração ao artista.

Malhoa visitou a casa de Adelaide durante trinta e cinco dias consecutivos e reproduziu-a. A mulher apresenta uma pose descomposta, vestida de saia comprida, meias e sapatos, tendo um dos pés meio descalço. Veste uma blusa de alças que parece uma combinação e um xaile que lhe cai dos ombros deixando-os à mostra, assim como parte do colo. Estamos perante uma mulher-boémia que fuma, que é amante do fadista. Situamo-nos nos ambientes já referidos da marginalidade e da transgressão de que se alimentava o fado que nesta época era cantado maioritariamente por homens.

Além da categoria de mulher-amante, estamos também perante a mulher-amorosa e apaixonada. A mulher está representada com o homem que ama e para o qual olha embevecida, como se todo o seu corpo se oferecesse ao amante, rendida provavelmente à sua voz.

A mulher está integrada no espaço doméstico, íntimo até, considerando a forma como está vestida e surge acompanhada por um homem. A posição que ocupa no quadro é igualitária à do homem, mas o seu papel é passivo. Não conseguimos ver todo o rosto da Adelaide da Facada, mas o rosto do fadista Amâncio está totalmente visível.

**O Fado
(EE3)**



Fotografia n.º 44 e n.º 45
Museu do Fado
Autoria própria, 2011

A associação da mulher ao corpo e à paixão estão aqui presentes e os estereótipos que associamos a esta imagem são os de romântica e sentimental, mas também sensual, voluptuosa.

Ainda neste momento expositivo podemos observar sete publicações do século XIX com letras de fado, textos críticos e romances associados ao fado (EE4). Quatro destas publicações têm imagens de mulheres fadistas nas capas.

Duas destas capas mostram mulheres fadistas a tocar guitarra, uma delas acompanhada por um homem e a outra sozinha. A terceira capa mostra a situação inversa: um homem a tocar guitarra e uma mulher sentada a ouvir. Na quarta imagem vê-se uma jovem mulher em ambiente doméstico sentada em frente ao espelho onde está refletido um homem com um ramo de flores na mão: trata-se da história de amor entre a Severa e o conde Vimioso.

Uma das publicações expostas nesta vitrina é um volume das “Farpas, o País e a Sociedade Portuguesa” (1943, Capítulo XVIII, p. 173) aberto na página 173 com um texto da autoria de Ramalho Ortigão, de Maio de 1878, sobre “o Fadista”.

Ramalho Ortigão refere-se ao fadista como “um criminoso tolerado pela sociedade, agremiado civilmente, constituindo uma classe”. Pela sua genealogia, afirma o autor das Farpas, o fadista descende dos antigos espadachins plebeus. Esta associação do Fado no século XIX, à delinquência e à marginalidade explica igualmente porque motivo cantar fado era uma ação masculina e as mulheres que viviam neste ambiente eram conotadas com a prostituição.

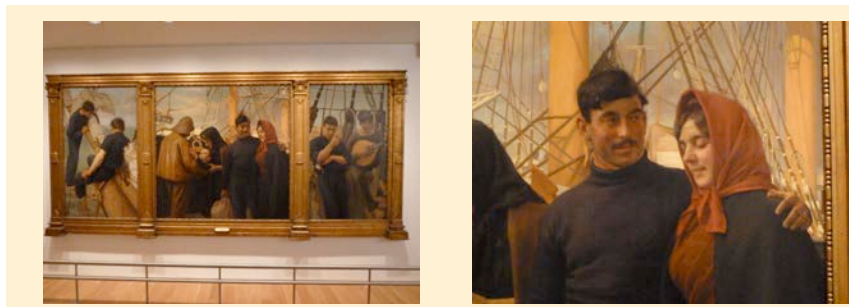
O momento expositivo seguinte, ainda dedicado ao mesmo período cronológico, apresenta uma vitrina com 28 discos de vinil. Apenas dois têm a fotografia da cantadeira na capa. Trata-se do disco denominado “O fado dos cafés” cantado por Isabel Costa que apresenta uma imagem de três mulheres com vestes do período clássico. Uma mulher toca guitarra, outra tem uma pauta de música na mão e a terceira olha o horizonte. O segundo disco com imagem de mulher tem a fotografia de rosto da cantora Yvonne Arnaud. Trata-se dum mulher jovem, bem penteada, com um colar ao pescoço, maquilhada e que desvia os olhos do fotógrafo e dos espetadores.

O seguinte elemento expositivo com imagens de mulher é uma pintura a óleo sobre tela, da autoria de Constantino Fernandes, datada de 1913 e intitulada “O Marinheiro”. Trata-se dum tríptico em óleo que representa a vida de um marinheiro português.

O painel do lado esquerdo apresenta dois marinheiros nas tarefas diárias a bordo e o painel do lado direito do tríptico representa um marinheiro com saudades de casa enquanto um segundo ao seu lado toca guitarra portuguesa e provavelmente canta o fado.

Segundo as informações do áudio guia do Museu, esta pintura é a primeira representação artística nacional onde surge presente a associação do fado à saudade.

**O Marinheiro
(EE5)**



Fotografia n.º 46 e n.º 47

Museu do Fado

Autoria própria, 2011

No painel central estão duas mulheres. Uma mãe acompanhada pelo filho, que recebe o marido acabado de chegar do mar e uma noiva ou jovem esposa que segue abraçada ao marido, ou melhor, ele coloca-lhe o braço sobre os ombros numa atitude protetora.

As duas mulheres vestem pesadas roupas com lenço a cobrir a cabeça e xailes longos e negros pelas costas. As mulheres são jovens, mas com aspeto reservado e retraído. A mulher-mãe olha para o filho e incentiva-o a beijar ou abraçar o pai enquanto a jovem esposa caminha com os olhos fixos no chão sob o olhar terno do homem protetor.

As categorias de mulher presentes nesta pintura são a de mulher-esposa e de mulher-mãe e os estereótipos são a mulher submissa, apaixonada, gentil, reservada, maternal, delicada, frágil. São mulheres de estatuto social baixo e são apresentadas num papel passivo e em posição secundária relativamente aos homens-marinheiros.

O momento seguinte da exposição é dedicado ao fado no início do século XX, período em que se assiste à normalização do fado e das casas de fado com o Decreto-lei de 6 de Maio de 1927. Este diploma regulou, através duma censura prévia, as letras, os recintos destinados ao fado, a obrigatoriedade das/os fadistas possuírem carteira profissional e implementou gradualmente o traje de cerimónia nas atuações. Estas alterações afastaram o fado do domínio do improvisado e do ambiente marginal e popular e consolidou a profissionalização dos/as interpretes, autores e músicos.

Continuando o percurso da exposição surge um cartaz que apresenta a capa da revista “*Guitarra de Portugal*” número 306 onde estão representados Alfredo Marceneiro e Maria do Carmo com o título “dois fadistas - 1935”.

Maria do Carmo toca guitarra sentada e veste vestido comprido aos folhos do género “sevilhana”. Usa braceletes, anéis, brincos compridos, unhas pintadas e compridas, cabelo muito trabalhado e apanhado. Marceneiro está de pé como se ela tocasse para ele. Está vestido com fato, colete, gravata, mãos nos bolsos das calças, encostado à parede e com os pernas cruzadas.

**Guitarra de Portugal
(EE6)**



Fotografia n.º 48

Museu do Fado

Autoria própria, 2011

Os elementos expositivos seguintes com imagens de mulher são três filmes. Um com Hermínia Silva a cantar e outro com Amália Rodrigues numa cena do filme “*História de uma Cantadeira*” de Leitão de Barros. O terceiro filme tem uma entrevista a Alfredo Marceneiro e uma atuação do mesmo.

Hermínia Silva e Amália Rodrigues surgem como estereótipos da mulher-fadista e não representam a categoria mulher de uma forma geral. Amália é a diva e Hermínia uma cantadeira do povo. Ambas surgem a cantar vestidas de escuro, com xaile pelos ombros num momento em que a profissão de fadista estava já normalizada. Um terceiro filme mostra Alfredo Marceneiro.

Estes filmes enquanto elementos expositivos servem de transição para o momento dedicado à internacionalização do Fado. Esta situação verificou-se a partir da década de trinta do século XX e tornou-se definitiva na década de 50 com Amália Rodrigues. Neste período o fado passou a ser profissional e abandonou definitivamente o âmbito popular e passou para o âmbito erudito, com letras e músicas escritas por músicos profissionais, poetas e escritores.

O primeiro elemento expositivo do núcleo dedicado à internacionalização do Fado que mostra uma mulher é uma garrafa de licor em forma de fadista, a tocar guitarra. Nela estão presentes os elementos estereotipados que definem a mulher-fadista a partir de meados do século XX: saia, chinelas de salto, xaile caído pelas costas mostrando os ombros, blusa decotada deixando o colo parcialmente descoberto.

Neste mesmo momento expositivo podemos ver exposta uma pintura a óleo sobre tela que representa a “*Lisboeta*” do pintor Cândido da Costa Pinto, datada de 1952. A mulher tem cabelos compridos, está de meias até à coxa e chinelas de salto; tem à frente uma guitarra portuguesa, um estendal da roupa, um vaso de manjerico, uma garrafa e fitas no cabelo (do tipo das fitas de papel das festas populares).

**Lisboeta
(EE7)**



Fotografia n.º 49

Museu do Fado

Autoria própria, 2011

Trata-se da representação de uma categoria específica de mulher, a Lisboeta, em que esta surge como dona de casa associada ao estendal de roupa, como mulher-fadista associada à guitarra portuguesa, como mulher-festiva e popular associada às fitas das

festas populares e ao vaso de alecrim e à garrafa de vinho. A mulher tem uma máscara de carnaval a cobrir o rosto que a associa também às festas de carnaval. Por outro lado, o facto de ter vestida uma saia curta que lhe deixa ver as pernas, umas meias de vidro e uns sapatos de saltos altos, associa esta Lisboa ao corpo e ao aspeto físico, à beleza e sensualidade.

Segue-se na exposição uma vitrina com vinte e um discos de vinil dos quais dez são de mulheres fadistas: Fernanda Maria, Amália Rodrigues (dois discos), Maria de Lourdes Machado, Hermínia Silva, Maria Teresa de Noronha, Maria da Fé, Maria Albertina, Maria Dilar e Ercília Costa. As mulheres estão representadas por retratos de rosto e identificadas pelo nome com letras grandes e de destaque, todas em pose idêntica.

Este momento da exposição continua com um filme dedicado a Amália Rodrigues onde se vê e ouve (com auriculares) a artista a cantar o fado. A transição deste momento expositivo para o seguinte faz-se com painel fotográfico idêntico ao introdutório onde se veem fadistas homens e mulheres. O painel tem sessenta e seis personagens e vinte e duas são mulheres.

No corredor de acesso ao espaço multimédia e ao auditório de fado, existe uma sequência de cartazes emoldurados relativos a revistas e a fados. Entre a visita efetuada em 2009 e a de 2011 estes cartazes mudaram.

Aquando da visita em 2009 existiam cinco cartazes com imagens de mulheres fadistas. O xaile, o cigarro, os lábios pintados, o penteado muito elaborado e a sensualidade são características de todas.

Estes cartazes identificavam-se pelo período cronológico e a análise destas imagens indicava que as fadistas dos anos 20 e 30, a quem chamavam cantadeiras eram frequentes vezes associadas a guitarras, ao xaile e de cigarro na mão. Na década de 40 as fadistas eram por vezes designadas de *cantatriz* e já não aparecem associadas às guitarras. Normalmente é apenas uma foto de rosto, mas continuam muito pintadas e com penteados elaborados. Os nomes das mulheres e dos homens aparecem com igual destaque nos cartazes deste período.

Não existiam cartazes da década de 50 e 60, mas da década de 70 aparecia apenas um cartaz em que a fadista estava de novo com a guitarra, arrecadas nas orelhas e xaile branco pelas costas. Da década de 80 apenas um cartaz de Amália Rodrigues no Olímpia (1989) e da década de 90 um cartaz datado 1999 com três fadistas homens e três fadistas mulheres.

Os atuais cartazes são relativos ao cinema e à revista portuguesa com identificação e divulgação específica dos fados incluídos nesses espetáculos:

- “5 Fados para guitarra” por Reinaldo Varela,

- “Fados de Coimbra” por Francisco Menano,
- “Fado da triste feia” da revista Tic Tac,
- Filme “Gado Bravo - Anda o sol nos laranjais”,
- “Fado da fadista” cantado por Hermínia Silva no filme de Chianca Garcia “Aldeia da Roupa Branca”,
- “Fado de la Goya” de Alves Coelho e José Luiz ribeiro
- “Fado de la Goya” de Júlio Almada.

As mulheres surgem em cinco destes sete cartazes: em dois cartazes através de fotografia e em três cartazes por meio de pintura/desenho tratando-se neste segundo caso da representação de uma personagem. As fotografias mostram os rostos de Hermínia Silva no filme Aldeia da Roupa Branca e de três cantoras ou artistas não identificadas do filme Gado Bravo.

Cartazes

Fado da Fadista e O Fado do Goya



Fotografia n.º 50 e n.º 51

Museu do Fado

Autoria própria, 2011

Continuando a visita à exposição entramos numa sala com postos multimédia que permite efetuar pesquisa por personalidades e por documentos. Encontramos referência a cento e sessenta e sete artistas dos quais sessenta e três são mulheres. Apresentam-se as biografias das/os fadistas, documentação associada, uma galeria de fotos e a gravação de um fado cantado por cada uma /um dos artistas.

A pesquisa por documentos inclui publicações, partituras, repertórios, cartazes, discografia e outros documentos como cartões profissionais, passaportes das/os artistas, cartão de sindicato, bilhetes de concertos, postais promocionais.

A exposição permanente do Museu do Fado termina com um momento dedicado a Carlos do Carmo e com um painel de letras de fados num total de quinze, dos quais oito são cantados por mulheres.

Um terceiro painel fotográfico idêntico aos dois já anteriormente mencionados com fotografias de fadistas, compositores e músicos, abre a sala de exposições temporárias. Apresenta trinta e uma fotografias das quais quinze são de mulheres pertencentes à mais recente geração de fadistas.

Num dos auditórios do museu, onde se pode ouvir e ver cantar fado em filmes, existe uma peça escultórica numa vitrina, que representa uma viela de Lisboa com as figuras típicas estereotipadas, executada por Rui Pimentel em 1998.

**Vuela de Lisboa
(EE9)**



Fotografia n.º 52 e n.º 53

Museu do Fado

Autoria própria, 2011

Várias mulheres estão aqui representadas desde a varina, à mulher fatal, à coscuvilheira de janela típica dos bairros populares. As mulheres são voluptuosas com formas cheias e redondas, lábios grossos, cabelos compridos, decotes generosos. Surgem com crianças, no ato de preparação de comida (assar sardinhas na rua), vendedoras de frutas, mães ou como sedutoras.

Os homens são marialvas, de cigarro no canto da boca, mãos nos bolsos, encostados às paredes a observar as mulheres que passam. São soldados, polícias, embriagados, jogadores de cartas, amoladores de facas, taberneiros, transportam pipos ao ombro e são fadistas.

IV.3.2.2. Interpretação

A análise iconográfica do primeiro núcleo expositivo do Museu do Fado mostra três formas de representação da mulher: fotografia, pintura e manequins (bonecas). Com exceção das bonecas e das fotografias utilizadas na Casa da Mariquinhas, as fotografias e a pintura (o Fado) representam mulheres reais.

Tabela n.º 28
O Fado no 2.º quartel do século XIX

Níveis de análise	EE1 Painéis fotográficos	EE2 Casa da Mariquinhas	EE3 O Fado	EE4 Capas livros e revistas
1. Análise iconográfica				
Identificação	Painéis fotográficos (3)	Casa da Mariquinhas	O Fado	Capas de revista e livros
Suporte da imagem	Papel	Madeira	Pintura a óleo	Papel impresso
Datação	Século XX	Século XX	1910	Século XIX e XX
Produção	Nacional	Nacional	Nacional	Nacional
Autoria	Desconhecida	Alfredo Marceneiro	José Malhoa	Vários
Interpretação	Painéis com montagens de fotografias de fadistas, compositores e músicos	Miniatura de casa que representa um bordel	Representação da casa de Adelaide da Facada e do fadista Amâncio. Constitui a primeira definição estereotipada do fado	Primeira literatura sobre fado e revistas especializadas
2. Análise pré-iconográfica				
Número total de imagens	23 (em 61) 22 (em 66) 15 em 32	9 imagens (3 bonecas e 6 fotografias)	1 imagem	4 mulheres

Níveis de análise	EE1 Painéis fotográficos	EE2 Casa da Mariquinhas	EE3 O Fado	EE4 Capas livros e revistas
Relação intergrupala	Com outras mulheres e com homens	Com outras mulheres Com um homem Com um santo	Com um homem	Sozinha (1) Com um homem (3)
Posição	Igualitária	Destaque	Igualitária	Igualitária
Papel	Passivo	Ativo	Passivo	Ativo
Espaço	Público	Privado	Privado Íntimo Doméstico	Público Íntimo (1)
Subcategorias de mulher	Mulher fadista	Mulher prostituta Mulher dona de casa	Mulher amante Mulher esposa Mulher dona de casa	Mulher fadista Mulher amante
Estatuto social	Elevado	Baixo	Baixo	Médio
Estereótipos femininos	Atraente Distante Diva Elegante Profissional	Bela Maternal Meiga Sensual Provocadora	Apaixonada Desleixada Provocante Sensual	Atraente Elegante Sensual
Identificação da mulher representada	Personalizadas	Não se aplica	Personalizada	Personalizadas

Autoria própria, 2011

Apesar de estarmos num ambiente museográfico dedicado às mulheres-fadistas, outras categorias de mulheres estão presentes como a prostituta, a dona de casa e a amante. Contudo estas categorias não são aplicadas às próprias fadistas, não havendo sobreposição de categorias de mulher nesta exposição. Estas outras categorias referem-se a mulheres que viviam no ambiente social próprio do fado no século XIX, como as prostitutas por exemplo.

Olhemos em seguida para a aplicação da grelha de análise às imagens de mulheres relativas ao período cronológico de finais do século XIX e inícios do XX.

Tabela n.º 29
O Fado no final século XIX e século XX

Níveis de análise	EE5 O Marinheiro	EE6 Revista	EE7 Garrafa	EE8 Lisboeta	EE9 Vieira de Lisboa
1. Análise iconográfica					
Identificação	O Marinheiro	Revista Guitarra de Portugal	Garrafa de licor	Lisboeta	Vieira de Lisboa
Suporte da imagem	Pintura a óleo	Papel impresso	Vidro	Pintura a óleo	Esculturas em miniatura
Datação	1913	1935	Século XX 2. ^a metade	1952	1998
Produção	Nacional	Nacional	Nacional	Nacional	Nacional
Autoria	Constantino Fernandes	----	Desconhecido	Cândido da Costa Pinto	Rui Pimentel
Interpretação	Primeira associação do fado à Saudade	Capa da revista Guitarra de Portugal n.º 306	Garrafa em forma de mulher simbolizando uma fadista	Pintura que representa a mulher de Lisboa	Escultura com miniaturas representando uma vieira de Lisboa com as personagens típicas
2. Análise pré- iconográfica					
Número total de imagens	2 mulheres 7 homens	1 mulher 1 homem	1 mulher	1 mulher	Dezenas
Relação intergrupala	Com homens	Com 1 homem	Sozinha	Sozinha	Com mulheres, homens e crianças
Posição	Secundária	Igualitária	Destaque	Destaque	Igualitária
Papel	Passivo	Ativo	Ativo	Ativo	Ativo
Espaço	Público	Público	Não se aplica	Público	Público
Subcategorias de mulher	Mulher mãe Mulher esposa	Mulher fadista	Mulher fadista	Mulher lisboeta	Mulher mãe Mulher dona de casa Mulher esposa Mulher fadista Mulher prostituta Mulher varina

Níveis de análise	EE5 O Marinheiro	EE6 Revista	EE7 Garrafa	EE8 Lisboeta	EE9 Viela de Lisboa
Estatuto social	Baixo	Médio	Não se aplica	Baixo	Baixo
Estereótipos femininos	Apaixonada Doce Jovem Maternal Meiga Tímida	Atraente Provocante Sedutora	Atraente Feminina Sedutora Sensual	Alegre Bela Festiva Maternal Sedutora Sensual	Atraente Bisbilhoteira Idosa Jovem Maternal Matrona Ociosa Provocante Robusta Sedutora Voluptuosa
Identificação da mulher representada	Não identificada	Personalizada	Não se aplica	Personalizada	Não se aplica

Autoria própria, 2011

Neste conjunto de imagens observa-se a associação do Fado à saudade, à cidade de Lisboa e à mulher-lisboeta que surge como uma subcategoria.

Podemos dizer que a mulher-fadista é uma categoria muito estereotipada ao nível da imagem exterior: vestuário com destaque para os vestidos com decotes provocantes, xaile caído pelas costas, cabelo apanhado, grandes brincos.

Estamos perante uma categoria de mulher construída e não perante mulheres reais, aproximando-se das personagens interpretar em palco pelas mulheres atrizes de teatro. A fadista é e si mesma uma representação.

IV.3.3. Síntese

Chegamos ao momento de analisar as imagens de mulher dominantes nos dois museus agrupados na categoria de património imaterial.

Aparentemente tratava-se de museus com temáticas semelhantes onde as mulheres surgiam como artistas de palco, com vivências dos espaços públicos, habituadas às multidões e com representações sociais muito definidas e tipificadas. Percebemos, no entanto, que existem algumas diferenças entre a imagem da mulher-fadista e da mulher-atriz de teatro.

A fadista é uma categoria mais normalizada do que atriz de teatro, com uma imagem que obedece a parâmetros definidos, decorrente em parte da construção da imagem e da carreira da fadista exercida no período do Estado Novo. A imagem de Amália Rodrigues, a

sua construção como paradigma da fadista e como diva de âmbito internacional condicionou a imagem geral das fadistas no que respeita ao aspeto físico e vestuário.

Só as fadistas recentes e da nova geração se têm caracterizado pela busca da individualidade de estilo fugindo ao estereótipo da fadista de xaile e cabelos negros.

A mulher-fadista e a mulher-atriz de teatro surgem apenas com a categoria de fadista e de atriz e não há sobreposição de categorias. Quando na exposição aparecem mulheres-amantes, prostitutas ou mães, não são fadistas nem atrizes.

Trata-se das únicas categorias de mulher existentes nas exposições analisadas que não têm sobreposta a categoria de mãe, de esposa e dona de casa.

Nesse sentido as mulheres artistas (fadistas ou atrizes) não colocadas num mesmo nível que os homens que habitualmente são apenas identificados pela profissão e nunca como pais ou esposos.

Sintetizando, as categorias predominantes de mulheres que surgem nas exposições do Museu Nacional do Teatro e do Museu do Fado são as seguintes:

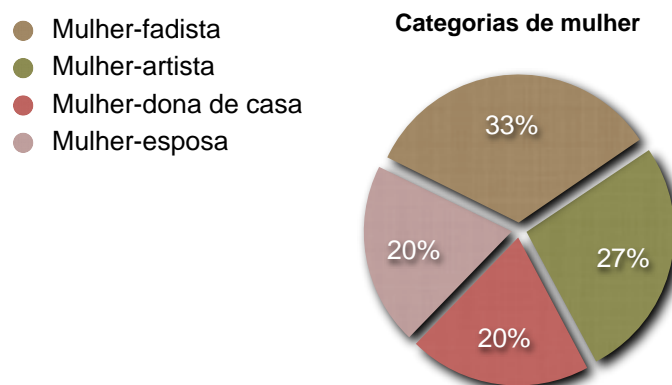


Figura n.º 7

Verifica-se nestas exposições um elevado de número de categorias de mulher com uma única ocorrência, mas surgem algumas que não apareceram nas exposições dos outros museus, como mulher-prostituta, mulher-fatal, mulher-diva ou mulher-amante, por exemplo.

Também se constata que a categoria de mulher-mãe não está entre as predominantes. A mulher artista (fadista e atriz) é uma categoria social com presença no espaço público e profissional e o espaço doméstico e privado destas mulheres fica remetido para segundo plano, tal como ocorre na maior parte das vezes com os homens. Neste sentido, podemos afirmar que existe igualdade entre a categoria de homens e mulheres artistas.

Relativamente aos estereótipos mais frequentes obtivemos os seguintes resultados:

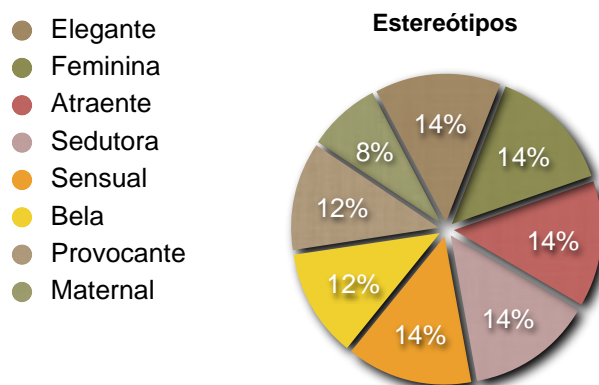


Figura n.º 8

A leitura deste gráfico revela-nos estereótipos muito distintos daqueles que atribuímos às mulheres das exposições dos restantes museus demonstrando a especificidade das mulheres artistas.

São mulheres cuja imagem está associada ao corpo, à aparência e no caso do Fado, ao sexo. O estereótipo associado à maternidade surge em oitavo lugar enquanto nas restantes exposições aparece em primeira e em segunda posições.

Se as mulheres-operárias dos museus do trabalho e da indústria em contexto profissional têm as categorias de mãe e dona de casa sobrepostas, as mulheres-artistas são apenas profissionais, colocando-as numa posição igualitária relativamente aos homens, confirmando a leitura que fizemos do gráfico relativo às categorias sociais das mulheres.

Relativamente à envolvente da representação, as mulheres dos museus de património imaterial estão equitativamente acompanhadas por outras mulheres, com homens ou sozinhas. O espaço onde estão inseridas é maioritariamente público dada a natureza da categoria de mulher aqui presente (artista) e assumem posição de destaque. São mostradas tanto em situações ativas como passivas e sugerem pertencer maioritariamente a um estatuto social elevado, indicado pelos sinais exteriores de riqueza principalmente os trajes.

CONCLUSÃO

Com a presente investigação propusemos validar duas hipóteses interligadas. Pretendíamos em primeiro lugar verificar se as exposições museológicas em espaço museal podem ser utilizadas como uma ferramenta para a obtenção da igualdade entre homens e mulheres. Ou, especificando esta hipótese: se as imagens das mulheres transmitidas pelos bens patrimoniais e expostas em museus podem ser utilizadas pelas/os profissionais da museologia/sociomuseologia para contribuir para a eliminação dos estereótipos que colocam as mulheres em situação de desvalorização social relativamente aos homens.

Esta primeira hipótese vem ao encontro das pretensões da sociomuseologia como o campo de investigação onde nos situamos, por considerarmos que só uma museologia focada nas pessoas e não nos objetos possibilitaria a utilização dos bens patrimoniais que constituem os acervos museológicos para a construção de discursos comprometidos com o social.

A verificar-se esta primeira hipótese surgiu-nos a possibilidade de colocar uma segunda de âmbito mais genérico e abrangente: se os museus têm a capacidade (enquanto espaços de comunicação, representação, validação e poder) para alterar os estereótipos e as representações socialmente construídas, então poderão assumir um posicionamento, tanto teórico como prático, que lhes permita contribuir para a alteração da sociedade, nomeadamente para a promoção de uma imagem da mulher que dilua a desigualdade de género que persiste na sociedade contemporânea.

Também neste âmbito é a sociomuseologia que nos possibilita trabalhar com um museu comprometido com as atuais ambições das mulheres e dos homens, assumindo-se como instituições sociais ativas, que refletem e transmitem aquilo que se passa na sua envolvente, fundamentais na modelação das identidades sociais, que trabalham em áreas como a hibridação cultural, a relação entre a memória e o poder, os impactos da globalização nos patrimónios culturais a preservar.

Para enquadrarmos teoricamente a análise das imagens de mulheres que as exposições de museus portugueses transmitem sem cairmos nas reivindicações feministas, recorreremos às Teorias de Género. Começamos por distinguir entre Género - como categoria de análise social relacionada com o modo como categorizamos e interpretamos o mundo e a realidade e como realidade social, cultural e histórica mutável no tempo e no espaço e resulta de realidades sociais e culturais específicas - e Igualdade de Género enquanto objetivo político alcançável pela implementação da estratégia denominada *mainstreaming* de género.

Concluimos que apesar de polémica, a categoria analítica género tem-se revelado útil para as ciências humanas e sociais que a adotam, para o estudo e compreensão das relações sociais de poder, para trazer visibilidade às mulheres nas dinâmicas históricas e sociais, para a compreensão das identidades e papéis de género atuais, para a clarificação da construção da feminilidade, masculinidade e de todas as outras formas sociobiológicas de ser pessoa (transsexual, transgénero, gay, lésbica, andrógina, hermafrodita, etc.), para a inclusão social e para a igualdade (de género).

Para compreendermos o conceito de Igualdade de Género definido pela ONU, pelas instituições Europeias e Portugal, analisamos a produção normativa e legislativa para concluirmos tratar-se dum objetivo político e social ainda por alcançar. Percebemos também que as medidas que visam a igualdade de género incidem maioritariamente numa abordagem dual concretizada em ações positivas para as mulheres e na adoção do *mainstreaming* de género pelas instâncias internacionais e europeias procurando uma nova política organizacional, na qual os contributos de mulheres e homens e os impactos sobre eles e elas são tomados em conta, na planificação, execução, avaliação dos projetos e políticas setoriais.

Verificada a solidez da categoria analítica e a contemporaneidade das preocupações com a igualdade de género, ensaiamos uma relação teórica entre a sociomuseologia e o género, apontando as consequências para a disciplina museológica da adoção desta categoria de análise e percebemos que os impactos podem ser profundos e positivos.

Uma sociomuseologia que trabalhe com uma perspetiva de género possibilita um alargamento do campo de estudo enriquecendo a disciplina, aumenta as categorias patrimoniais a integrar nos acervos dos museus ao incluir recortes patrimoniais habitualmente considerados marginais, amplia as possibilidades de investigação sobre temáticas contemporâneas e socialmente comprometidas, possibilita a inclusão de todas as formas sociobiológicas de ser pessoa e trabalha com a multidisciplinaridade para colher os contributos das ciências que estudam as relações de género.

Sendo o estabelecimento da relação entre a sociomuseologia e o género o contributo da nossa tese para a teorização da ciência museológica, procuramos avaliar através dum exercício teórico os impactos da genderização dos vértices definidores da sociomuseologia: o sujeito/comunidade, os bens culturais/património e o espaço/museu/território.

Para aprofundarmos esta relação teórica desenvolvemos as consequências sobre as funções museológicas de pesquisa, preservação e comunicação, resultantes da genderização dos vértices delimitadores do campo de estudo da sociomuseologia. Este exercício forneceu-nos a possibilidade de construirmos uma metodologia de análise de

exposições museológicas, para testarmos a relação teórica por nós proposta entre a sociomuseologia e o género.

Começamos a nossa análise partindo da definição de exposições museológicas como um espaço de comunicação e de representação, onde ocorre a relação do sujeito com os bens patrimoniais expostos, mediada por sistemas simbólicos, memórias coletivas e individuais, representações sociais, quadros mentais de explicação do mundo. Ao posicionarmo-nos numa sociomuseologia genderizada, as imagens de mulheres expostas em museus ganham amplos significados e novos questionamentos e deixam de ser analisadas e interpretadas como obras de arte, mas como o resultado de processos sociais e culturais e como uma construção, a partir da qual poderemos compreender as relações de género.

Apesar da sociomuseologia ser o nosso campo, acabamos por analisar somente imagens em suporte material porque as exposições que estudamos obedecem a esse formato e opção: expõem os acervos materiais dos museus. Trata-se efetivamente de exposições que apelidamos de convencionais, mas verifica-se que essa ainda constitui a forma predominante de apresentação dos discursos expositivos em muitos museus portugueses.

Assumindo as exposições museológicas como um espaço de representação, recorreremos à Teoria das Representações Sociais desenvolvida pela Psicologia, para nos fornecer o suporte teórico e metodológico para a construção de uma plataforma de análise comum de bens patrimoniais com origem, suporte, tipologia, cronologia e significados diversos. São as representações sociais - entre elas as categorias sociais e os estereótipos - que validam o nosso olhar pessoal sobre as imagens de mulheres existentes nas várias exposições. Ao percebermos que o ser humano descodifica as imagens existentes numa exposição museológica com um quadro mental e de conhecimento que possui previamente ao contacto com essas imagens, torna válida a análise e a interpretação pessoal que apresentamos no Capítulo IV da tese.

As exposições museológicas como meio de comunicação e espaço de escrita, constroem narrativas utilizando os bens patrimoniais, mas essas narrativas levam a marca do tempo histórico, da sociedade, da mentalidade, das representações sociais da comunidade, do/a museólogo/a que a constrói e do/a visitante/utilizador/a que a descodifica. Uma exposição considerada uma escrita altera constantemente de significado e este nunca é definitivo, mas construído no processo de relação que envolve a exposição, o/a museólogo/a e o/a visitante/utilizador/a.

Ao longo do desenvolvimento do estudo empírico das exposições dos seis museus selecionados, procuramos responder a algumas questões orientadoras que nos serviram de

baliza ao âmbito da investigação e de indicadoras dos caminhos a seguir. Realizar trabalhos académicos de investigação que não produzam efeitos no modo como praticamos a museologia e realizamos o trabalho nos museus, parece desprovido de sentido. Procuramos por isso que as respostas obtidas possibilitem novos questionamentos, novos olhares e novas necessidades de investigação e de experimentação prática sobre museologia e género.

A primeira questão que tentamos responder é relativa às imagens de mulheres utilizadas em exposições museológicas:

- *Que imagens de mulheres utilizam e transmitem as exposições dos museus portugueses? A que categorias predominantes de mulher correspondem?*

Verificamos que nos museus analisados as imagens de mulheres estão em suporte maioritariamente fotográfico e em manequins.

As fotografias (onde incluímos os filmes) representam mulheres reais em contexto de trabalho em todos os museus (exceto no Museu Nacional do Traje onde não há mulheres em contexto laboral). O mundo do trabalho feminino distribui-se pelo trabalho operário, pelo trabalho rural e pelo trabalho artístico (fado e teatro).

Os manequins (incluindo as esculturas do Museu de Portimão) representam as mulheres em contexto de trabalho operário e em contexto íntimo e privado relacionado com os trajes e a aparência feminina.

As restantes imagens de mulheres surgem principalmente em suporte de pinturas e numa forma residual em tapeçarias e em têxteis. As mulheres das pinturas pertencem às duas categorias: reais e representadas, enquanto as das tapeçarias e têxteis são todas representações de mulheres (com destaque para a Virgem Maria e outras mulheres da Bíblia).

As imagens analisadas mostram-nos principalmente mulheres-mães, mulheres-operárias, mulheres-artistas às quais por vezes se sobrepõem as categorias de mulher-esposa ou mulher-dona de casa, ou até de mulher-amante ou mulher-diva.

A maior parte dos museus constrói um discurso sobre as mulheres que corresponde à categorização social dominante com recurso aos bens patrimoniais existentes no acervo. Limitando-se a expor os objetos sem os problematizar ou interrogar, os museus permitem às obras expostas, por um lado transmitir as categorias de mulher contidas nelas *à priori* e por outro permitem ao leitor descodificar as obras com recuso às representações sociais dominantes, que sabemos serem tendencialmente desvalorizadoras do papel da mulher, mantendo as hierarquias das relações de género. A estas duas circunstâncias acresce o facto dos discursos expositivos serem maioritariamente afirmativos e declarativos e por esse facto homologatórios, inviabilizando a possibilidade de interpretações alternativas.

Não se verifica nas exposições estudadas o aproveitamento das imagens de mulheres existentes nos acervos e nas exposições para refletir sobre a situação atual das categorias de mulheres ali presentes: mães, donas de casa, operárias, trabalhadoras do meio rural, fadistas, atrizes.

Este facto merece-nos uma observação: se os museus estivessem previamente a trabalhar com a categoria género, teriam representado estas mesmas categorias de mulher, mas teriam incluído uma análise da sua relação com os homens, do seu papel na sociedade, teriam personalizado determinadas mulheres em vez de abordar a categoria de maneira uniforme, universal e definitiva.

A segunda questão a que pretendemos dar resposta ao longo da análise das exposições museológicas relaciona-se com os estereótipos que conseguimos aplicar às diferentes imagens a partir da grelha construída no Capítulo III:

- *De que forma as imagens das mulheres que os museus nos transmitem, confirmam ou reforçam os estereótipos de género que perpetuam a desigualdade?*

Os estereótipos dominantes nas exposições museológicas em espaço museal são diferentes quando estamos perante mulheres reais e mulheres representadas e a pesquisa parece indicar que os museus confirmam os estereótipos dominantes sobre a mulher e, por serem um espaço de validação, reforçam-nos e perpetuam-nos.

Constatamos em várias situações da nossa análise que os estereótipos diferem sobre a mesma imagem consoante a ótica de interpretação. O exemplo do vestido da atriz Ema Flora utilizado em palco para interpretar Inês de Castro (exposto no Museu Nacional do Teatro) é o mais sintomático e revela o nosso quadro mental prévio de conhecimento e de acolhimento das imagens com que nos defrontamos.

Outra situação verificada é a transferência de estereótipos de mulheres para objetos, como as latas de sardinha ou ainda a transferência de estereótipos entre suportes e imagens distintos. Recordamos a situação do filme “O Jogo da sardinha” e das esculturas do Museu de Portimão, em que estas últimas assimilaram a imagem das mulheres que o filme construiu e divulgou na década de 40 do século XX e mantiveram os estereótipos de mulheres jovens, belas, elegantes e submissas, divulgados no filme.

Confirmamos que os estereótipos aplicados a mulheres jovens são distintos dos que associamos a mulheres maduras. As listagens de estereótipos que apresentamos no Capítulo III só com dificuldade se aplicam a esta segunda categoria de mulheres. A mulher estereotipada e ideal é jovem, bela, sensual e perfeita mesmo quando falamos de mulheres-mães, operárias ou artistas.

Verificamos que as imagens das mulheres nas exposições dos museus estudados não apresentam uma tendência única no que respeita à envolvente da representação e

surgem tanto em espaço público como privado e em posição de destaque, secundária ou igualitária relativamente aos homens. Surgem maioritariamente em papéis ativos, mas nos contextos de trabalho operário e rural são menos valorizadas que os homens e desempenham tarefas supervisionadas por eles.

A terceira questão que colocamos e que serviu de baliza à análise realizada diz respeito à identificação ou associação entre as imagens de mulheres existentes nos museus e as expectativas atuais e as necessidades das mulheres nos dias de hoje:

- *As imagens de mulheres expostas nos museus portugueses correspondem às representações sociais das mulheres da sociedade portuguesa na contemporaneidade e refletem a sua real posição social, as suas expectativas e os seus problemas?*

Esta questão é de difícil resposta e pensamos que poderia ter sido reformulada durante a realização do trabalho porque compreendemos agora que as expectativas e os problemas das mulheres na contemporaneidade não são universais, ou seja, não podemos universalizar a categoria Mulher e desde logo não podemos universalizar as suas expectativas e problemas.

Decidindo assumir a formulação original desta questão, a análise realizada parece indicar que as imagens das mulheres expostas nos museus selecionados não correspondem às atuais expectativas femininas. Referimos que uma das características das exposições analisadas é o enfoque em situações do passado, adotando um discurso de carácter historicista e não utilizando as informações contidas nos bens patrimoniais para refletir sobre o presente. É nesse sentido que afirmamos que as imagens das mulheres analisadas não correspondem às atuais expectativas sociais das mulheres.

Por outro lado, referimos no Capítulo III que na atualidade presenciamos uma alteração da imagem social da mulher sem que se assista a uma alteração significativa das categorias sociais predominantes e dos papéis sociais que lhe são atribuídos: a mulher continua a ser mulher-esposa, mulher-mãe e mulher-dona de casa, a que se somou por motivos de necessidade económica a de mulher-trabalhadora. E estas são precisamente as categorias dominantes transmitidas pelas imagens das mulheres analisadas correspondendo dessa forma às representações sociais e à atual posição da mulher na sociedade portuguesa. A resposta a esta questão assume assim em simultâneo uma dimensão positiva - relativamente à correspondência com as representações sociais e à real posição da mulher nos dias de hoje - e uma negativa no que respeita às expectativas das mulheres.

As respostas a estas três questões conduzem-nos para a confirmação da primeira hipótese. Se as imagens das mulheres existentes nas exposições museológicas têm força para confirmar os estereótipos e as categorias sociais que continuam a colocar a mulher

numa situação de desvalorização social relativamente ao homem, fica aberta a possibilidade de utilizar os bens patrimoniais para alterar a imagem da mulher e contribuir dessa forma para a igualdade de género.

Contudo, essa possibilidade não é imediata nem provavelmente aceite por todos/as os/as museólogos/as ou instituições museais por exigir uma alteração na forma como construímos as exposições museológicas em museus, mas somos de opinião que optar por trabalhar com a sociomuseologia pode facilitar o processo. Trabalhar com uma museologia convencional focada nos objetos e nas coleções e na transmissão de mera informação técnica e descritiva desses bens, não cria a possibilidade para uma museologia das ideias (Moutinho, 2007), ou da rutura (Hainard, 1989) e socialmente comprometida.

A principal mudança passa pela adoção de um discurso interrogativo e pelo abandono do tradicional discurso afirmativo e declarativo dos museus tal como propõe Porter (1996). Esta alteração possibilita ao/a visitante/utilizador/a tornar-se um/a produtor/a ativo/a de significados ao confrontar-se com a exposição, criando uma renovação constante de significados provocada pelas diferentes interpretações e questionamentos das/os visitantes perante um mesmo discurso expositivo.

Avancemos em seguida para a verificação da segunda hipótese na qual propomos que os museus poderão assumir um posicionamento, tanto teórico como prático, que lhes permita contribuir para a alteração da sociedade, nomeadamente para a promoção de uma imagem da mulher que dilua a desigualdade de género que persiste na sociedade contemporânea.

Percebemos que nenhum dos museus por nós analisado trabalha com o género como categoria de análise integrada na teoria e na prática museológicas, com exceção de um pequeno apontamento existente na exposição do Museu do Trabalho Michel Giacometti sobre as representações do trabalho. Mas também percebemos que têm poder, mesmo utilizando nas exposições objetos cronologicamente recuados, para perpetuar as tradicionais e estereotipadas imagens de mulheres e os preconceitos socialmente negativos, conseguindo obter um impacto na contemporaneidade. Sob o ponto de vista da sociomuseologia, uma exposição museológica em espaço museal só fará sentido se conseguir relacionar-se com o presente e contribuir para a melhoria da sociedade contemporânea.

Vimos que a construção de uma exposição como um discurso poderia ser uma responsabilidade e uma negociação partilhada pelos/as museólogos/as, pelos bens patrimoniais musealizados e pelos/as “leitores/as” das exposições, sendo cada um destes elementos um produto da sociedade e do grupo a que pertencem. Uma exposição entendida desta forma vem ao encontro das palavras de Mário Chagas (2003):

“(…) existem diferentes possibilidades expográficas dentro de um único museu, e isso é bom. Por fim, a comunicação museal não é um caminho de mão única e não pode ser colocada em movimento sem a participação e o consentimento daquele a quem a narrativa expográfica se dirige. A comunicação nos museus está no âmbito das relações sociais. E essas relações - envolvendo poder e memória, resistência e esquecimento, som e silêncio - não são dadas e controladas apenas pelos narradores, demiurgos, administradores, técnicos e especialistas de museus, elas são bem mais complexas. Os visitantes ou os participantes de um museu não são entes despidos de poder e de memória e também não estão inteiramente despidos de alguma forma de imaginação museal.”(Chagas, 2003, 284).

Concordamos plenamente com estas afirmações, mas que nos levam a interrogar se os/as visitantes não são entes despidos de poder e de memória e de imaginação museal como pode a exposição e o/a museólogo/a colocar-lhes na mente uma preocupação com as questões de género ou outra qualquer problemática de âmbito social e de interesse atual? Esta preocupação conduz-nos à resposta à última questão que apresentamos na introdução deste trabalho:

- *De que forma os conteúdos e as mensagens das exposições museológicas em espaço museal poderão ser organizados para transmitir mensagens de igualdade de género e refletir as expectativas das mulheres e a sua participação na história?*

Entendemos as imagens da mulher em exposições museológicas em espaços museais como construções que vão ao encontro de ideologias dominantes, das imagens sociais da mulher difundidas principalmente pelos *media*, mas também pelo processo de socialização onde se incluem as famílias e as escolas. Os museus são, como indica a nossa pesquisa, locais de validação e de disseminação dos estereótipos dominantes atendendo à forma como utilizam as imagens de mulheres na exposições.

Mas recusamos que não consigam alterar ou pelo menos comprometer-se com uma “intenção” para alterar a ordem social, como já afirmamos no Capítulo III. Propomos para isso uma renovação na forma de construir as exposições museológicas tomando como referência inicial as propostas de Griselda Pollock (2007).

Referimos diversas vezes durante este trabalho a dificuldade que sentimos em encontrar bibliografia que relacione a museologia/sociomuseologia com o género, mas encontramos inúmeras referências à relação entre os museus e as mulheres ou entre os museus e as teorias feministas¹¹⁴, o que nos possibilita utilizar esses estudos para construirmos a nossa proposta específica sobre a apresentação de exposições museológicas genderizadas.

¹¹⁴ Trata-se de obras recentes sobre museus e mulheres, integradas no ímpeto de investigação dos *women studies*.

Da análise da bibliografia denotamos três tendências atuais nas propostas de integração das preocupações com as mulheres nos museus:

- Propostas de alteração da museografia e da linguagem utilizada nas exposições;
- Propostas de alteração das temáticas das exposições alargando-as a temas relacionados com as mulheres ou com as questões de género;
- Propostas de criação de museus de mulheres.

Relativamente à primeira proposta - a alteração da museografia e da linguagem utilizada nas exposições museológicas - defendida por autoras como Porter (1996), Pollock (2007), Hein (2010) e podemos sintetizá-la nos seguintes posicionamentos:

- Romper com a categorização dos objetos museológicos por categorias, estilos, escolas, artistas ou cronologias, que nos impele a organizar a exposição por pintura, escultura, arqueologia, etnografia e outras grandes categorias patrimoniais, que impedem o tratamento de diversos temas por inexistência de objetos musealizados que os representem (Pollock, 2007; Hein, 2010);
- Abandonar a linguagem neutra e universal (Hein, 2010);
- Considerar que o masculino e o feminino estão interligados e são interdependentes e relacionais e devem ser analisados juntos (Porter, 1996);
- Abandonar a ideia que o significado de uma exposição museológica em espaço museal é definitivo; pelo contrário, está em permanente construção (Porter, 1996);
- Deixar de classificar os bens patrimoniais que entram no museu como obras de arte excecionais ou únicas e abordá-los como testemunhos integrados em processos sociais e nas culturas e sociedades contemporâneas (Hein, 2010);
- Abandonar a ideia de que existe um/a visitante/utilizador/a de museus universal ou ideal (Hein, 2010).

Todas estas propostas vêm ao encontro das ideias defendidas por Mário Moutinho (2000, 2007, 2008) e pela sociomuseologia, que desenvolvemos no Capítulo II, ao relativizar o lugar das coleções nos museus em contraste com o papel de destaque que cabe agora à pessoa e à sociedade; ao propor a elaboração de exposições customizadas e o entendimento diferenciado dos/as visitantes/utilizadores/as; ao reconhecer a expografia como uma escrita autónoma que utiliza o património com o objetivo de produzir conhecimento e pensamento crítico; ao reconhecer a hibridação, a sobreposição e a coexistência de múltiplas culturas/identidades e de vários territórios sociais.

A segunda proposta - que versa sobre a alteração das temáticas das exposições alargando-as a temas relacionados com as mulheres ou com as questões de género - propõe a abordagem de questões como:

- As visões sobre a reprodução humana; a visão particular das mulheres sobre “as coisas” nas diversas partes do mundo; a sexualidade do ponto de vista da mulher; a biologia das mulheres (Mestre e Molina, 2010);
- “Musealizar” a própria mulher; a mulher na história; a relação dos espaços com a mulher; as mulheres e o poder ao longo da história; a visibilidade das mulheres na história da arte como criadoras artísticas; destacar a obra de mulheres artistas contemporâneas (Benito e Molina, 2010);
- A mulher como salvaguarda do património; o destaque das atividades e das tradições próprias das mulheres; os patrimónios da mulher (Roma, 2010);
- Evitar construir histórias paralelas sobre as mulheres que aumentam a discriminação; analisar os estereótipos sobre a identidade feminina, a construção cultural do sexo, género e sexualidade, a violência sobre as mulheres (Suárez, 2010);
- Expor a realidade cultural marcada pela desigualdade das relações de género e a sua origem histórica e refletir a evolução da sua análise científica e ser veículo e instrumento de mudanças sociais; o património imaterial e as memórias femininas recuperadas pela história oral (Tejero Coni, 2010);
- Recolher histórias de vida de mulheres; a maternidade, o trabalho, o poder e falta de poder, o conhecimento e aprendizagem; abrir a nossa sociedade às mulheres de outras culturas e aprender com elas (Ipsen, 2010);
- Desafiar as convenções e classificações tradicionais dos objetos com a inclusão de abordagens relativas às características dos objetos que são comumente suprimidas, bem como a inclusão de objetos ignorados, danificados, do universo do mundano e do inesperado; uma maior importância à emoção em detrimento da razão na relação dos sujeitos com o património musealizado (Hein, 2010)

Recorrendo às palavras de Victoria Benito e Nayra Molina (2010) para sintetizar estas propostas, pretende-se que os museus falem cada vez mais das mulheres não como um sujeito específico existente na história, “sino como un sujeto dentro de la historia, que esté representado dentro de los grandes museos nacionales como lo están los que siempre han estado presentes, los hombres.”(Benito e Molina, 2010, 18)¹¹⁵.

¹¹⁵ Tradução livre: “(...) mas como um sujeito dentro da história, que esteja representado dentro dos grandes museus nacionais como aqueles que sempre aí estiveram presentes, os homens.”

É de novo a sociomuseologia que, em nossa opinião, pode contribuir para dar resposta a estas pretensões. A sociomuseologia ao considerar os problemas das comunidades como o acervo dos museus, abre espaço para integrar estas problemáticas nos conteúdos das exposições museológicas.

A terceira proposta - a criação de museus de mulheres - tem vindo a conhecer grandes desenvolvimentos com o surgimento de museus de mulheres por todo o mundo e da Rede Virtual "Women In Museum"¹¹⁶ (2008) que pretende tornar-se um comité especializado do ICOM. Em 2010 a "Women in Museum" associava perto de 50 museus de mulheres criados a partir de três ideias comuns: a desigualdade entre os sexos, a discriminação material da mulher e a discriminação ideológica (Schonweger, 2010, 56). A preocupação comum a estes museus é evitar a criação de <museus gueto> que sejam mais prejudiciais do que benéficos para as causas femininas e a imagem das mulheres.

Parece-nos pertinente e válido utilizar estas três propostas de integração das preocupações com as mulheres nos museus, para refletirmos sobre a nossa proposta de "Exposições Museológicas com uma perspetiva integrada de Género". A questão fulcral está na passagem da dimensão da Mulher para a dimensão de Género, substancialmente mais vasta.

Na sequência da investigação realizada nesta tese sobre imagens de mulheres, apontamos as seguintes consequências globais da inclusão da perspetiva de género em exposições museológicas (ou na função de comunicação) em espaço museal:

- Falar de género em museus e nas exposições museológicas conduz-nos a relacionar os bens patrimoniais dos acervos com as diversas identidades sociobiológicas: feminilidade, masculinidade, identidade gay, transsexual, transgénero, lésbica e outras;
- Introduzir a dimensão de género como categoria social numa exposição museológica, permite estudar e compreender as identidades, categorias e papéis de género e relacioná-las com outras categorias de análise como a raça/etnia, a idade, a classe, a educação, a nacionalidade, a deficiência;
- Uma exposição com uma perspetiva de género ajuda a eliminar as visões estereotipadas sobre as pessoas que representa e a aumentar a acessibilidade dos conteúdos por estarem adequados ao entendimento de mulheres e de homens;
- Introduzir uma perspetiva de género abre a possibilidade a novas metodologias e formas de expressão e favorece a abordagem de novos temas nas exposições em espaço museal;

¹¹⁶ A Rede "Women in Museum" já realizou três Congressos Internacionais do Museu da Mulher: o I Congresso ocorreu em Junho de 2008 na Itália; o II Congresso em 2009 na Alemanha e o III Congresso foi realizado em 2010 na Argentina. O IV Congresso está previsto para Maio de 2012 na Austrália. In: www.womeninmuseum.net.

- O discurso das exposições genderizadas deixa de ser declarativo e afirmativo e mais facilmente passa a ser interrogativo e questionador;
- Uma exposição genderizada deve deixar visíveis os processos da sua produção, desde a seleção dos objetos, ao estabelecimento de relações e atribuição de significados aos bens patrimoniais a expor, para possibilitar ao/à visitante/utilizador/a a consciência de que poderia ter sido feita de outra forma, assumindo assim significados plurais e negociáveis e perdendo o habitual papel hegemónico;
- Integrar grupos de públicos de categorias sociais diversas (sob o ponto de vista de género, sexo, classe, raça/etnia, idade) na planificação das exposições, possibilita a diversidade de abordagens, de associações e de atribuições de significado aos bens patrimoniais, assumindo uma gestão partilhada da produção dos conteúdos das exposições.

Estas propostas ou desafios ao serem postos em prática confirmam a segunda hipótese que colocamos na tese. As exposições museológicas com uma dimensão integrada de género perdem a postura de neutralidade e de universalidade dos seus conteúdos. Assumir a categoria género numa exposição museológica em espaço museal obriga a uma problematização, um questionamento, um reformular de conceitos e a uma nova classificação ou categorização dos bens patrimoniais que passam a ter uma função na atualidade e a estar relacionados com questões de interesse para os grupos que participam na organização e planificação das exposições museológicas.

As exposições com um discurso genderizado continuam a ser “escritas” com recurso às peças existentes nas coleções, mas também com recurso a formas concebidas especificamente para aquele determinado discurso e mensagem, e os museus deixam de estar presos às coleções limitadoras dos discursos e das temáticas e utilizam recursos multidisciplinares.

As/os museólogas/os comprometidas/os com o género desenvolvem efetivamente o seu papel de trabalhadoras/es sociais ao permitirem às comunidades associar-se à produção dos conteúdos expositivos. E isso é precisamente o que propõe a sociomuseologia: trazer as pessoas para os museus e para todas as ações museológicas, com as suas especificidades (incluindo a identidade de género), com as suas ambições, desilusões, expectativas, sentimentos, afetos, sonhos e a crença numa sociedade igualmente partilhada por mulheres e homens.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA CITADA

- AAVV. (2010). *Museu de Portimão. Desdobrável*. Portimão Museu de Portimão.
- AAVV. (2008). *Museu de Portimão. Desdobrável*. Portimão Museu de Portimão.
- AAVV. (2005). *Museu Nacional do Traje. Guide*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Adovasio, J.M; Soffer, Olga; Page, Jake. (2008). *O sexo invisível. Destapando o verdadeiro papel das mulheres na Pré-História*. Lisboa: Europa-América.
- Adoveti, Stanislas. (1994). Le musée inversion de la vie. Le musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains. In: Bary, Marie-Odile de; Desvallés, André; Wasserman, Françoise. (Dir.). (1994). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Paris: MNES. (Publicação original 1971).
- Agren, Per-Uno. (2002). Rede de Museus - problematização conceptual. In: Silva, Raquel Henriques. (2002). (Coord.). *Fórum Internacional de Redes de Museus*. Lisboa: Rede Portuguesa de Museus.
- Almeida, Miguel Vale de. (2000a). *Senhores de Si. Uma interpretação antropológica da masculinidade*. (2.^a Ed.). Lisboa: Fim de Século.
- Alvarez, José. (2005). (Coord.). *Museu Nacional do Teatro. Roteiro*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Amâncio, Lúcia (1994a). *Género - representações e identidades. Sociologia, problemas e prática*, 14: 127/140. Lisboa: ISCTE.
- _____. (1994b). *Masculino e feminino. A construção social da diferença*. Porto: Edições Afrontamento.
- Arruda, Angela. (2002). Teoria das representações sociais e teorias do género. In: *Cadernos de Pesquisa*, n.º 117, p. 127-147. In: [http:// www.scielo.br/pdf/cp/n117/15555.pdf](http://www.scielo.br/pdf/cp/n117/15555.pdf). Consultado em 13 de Junho de 2008.
- Barreno, Maria Isabel. (1985). *O falso neutro: um estudo sobre a discriminação sexual no ensino*. Lisboa: Edições Rolim.
- _____. (1979). *A morte da mãe*. Lisboa: Moraes Editores.
- Beauvoir, Simone de. (s/d). *O segundo sexo. A experiência vivida*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro. (Publicação original 1949).
- Barber, Elizabeth. (1994). *Women's work*. Nova Iorque: W.W. Norton & Company.
- Benito, Victoria López; Molina, Nayra Llonch. (2010). Una panorámica de los museos de mujeres en el mundo. In: Molina, Nayra Llonch; Benito, Victoria López. (2010). (Coord.). *Mujeres y Museos. HerMus - Heritage and Museography*, n.º 3. Pp: 12 - 18. Janeiro - Fevereiro 2010. Gijón: Ediciones Trea.
- Bereni, Laire; Chauvin, Sébastien; Jaunait, Alexandre; Revillard, Anne; (2008). *Introduction aux Gender Studies: manuel des études sur le genre*. Paris: Éditions De Boeck Université.

- Bock, Gisela. (1989). História, história das mulheres, história do género. In: *Penélope. Fazer e Desfazer a História*, nº 4. In: www.dialnet.unirioja.es. Consultado a 28 de Janeiro de 2010.
- Bordo, Susan. (1992). The Body and the reproduction of femininity: a feminist appropriation of Foucault. In: Jaggar, Alison; Bordo, Susan. (eds). (1992). *Gender, body, knowledge. Feminist reconstructions of being and knowing*. p. 13-33. USA: Rutgers, The State University. In: <http://www.google.com/books?hl=pt>. Consultado a 28 de Janeiro de 2010.
- Braidotti, Rosi. (2002). A diferença sexual como um projecto político nómada. In: Macedo, Ana Gabriela. (2002). *Género, Identidade e Desejo. Antologia crítica do Feminismo Contemporâneo*. Lisboa: Edições Cotovia. (Publicação original 1994).
- Bruno, Cristina. (1997). Museologia e museus: princípios, problemas e métodos. In: *Cadernos de Sociomuseologia*, 10. Lisboa: ULHT.
- _____. (1996). Museologia e comunicação. In: *Cadernos de Sociomuseologia*, 9. Lisboa: ULHT.
- Butler, Judith. (2010). *Deshacer el género*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- _____. (2008). *Gender trouble*. New York: Routledge. 1.ª edição: 1990.
- _____. (1998). *Actos performativos y constitucion del género: un ensaio sobre fenomenología y teoria feminista*. In: "<http://caosmosis.acracia.net/wp-content/uploads/2008/07/judith-butler-actos-performativos-y-constitucion-de-genero.pdf>". Consultado em 17 de Agosto de 2009.
- Cameron, Duncan. (1992). Les parquets de marbre sont trop froids pour les petits pieds nus. In: Bary, Marie-Odile de; Desvallés, André; Wasserman, Françoise. (Dir.). (1994). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Paris: MNES.
- _____. (1971). Le musée: temple ou forum. In: Bary, Marie-Odile de; Desvallés, André; Wasserman, Françoise. (Dir.). (1994). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Paris: MNES.
- Camps, Victoria. (2001). *O século das mulheres*. Lisboa: Editorial Presença.
- Carreira, T. (1996). Identidade e pertença: do individual ao colectivo. In: *Anais Universitários; série ciências sociais e humanas*, n.º 7. Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- Casares, Aurelia Martín. (2008). *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Castells, Manuel. (2007). *A era da informação: economia, sociedade e cultura*. (Vols. 1-3). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Chagas, Mário. (2003). *Imaginação museal. Museu, Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação

- em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro para a obtenção do grau de doutor, orientada por Myrian Sepúlveda dos Santos.
- _____. (2002). Museu e Políticas de Memória. In: *Cadernos de Sociomuseologia*, 19. Lisboa: ULHT.
- _____. (1994). O campo de actuação da museologia. In: *Cadernos de Sociomuseologia*, 2. Lisboa: ULHT.
- _____. (1990). *O objecto de pesquisa no caso dos museus*. Comunicação apresentada no Encontro de Pesquisadores em Museus. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional.
- Clair, Jean. (1994). La fin des musées. In: Bary, Marie-Odile de; Desvallés, André; Wasserman, Françoise. (Dir.). (1994). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Paris: MNES. (Publicação original 1971).
- Comissão Nacional Portuguesa do ICOM. (2003). *Código deontológico para museus*. Lisboa: ICOM-Portugal.
- Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres. (2005a). *Estratégias internacionais para a igualdade de género. A Plataforma de acção de Pequim*. Agenda Global 6. (1995/2005). Lisboa: Comissão para a Igualdade e Para os Direitos das Mulheres.
- _____. (2005b). *Guia para o mainstreaming de género na cultura*. Coleção Bem Me Quer, 12. Lisboa: Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres.
- _____. (2003b). *Convenção sobre a eliminação de todas as formas de discriminação contra as mulheres*. Agenda Global, 4. Lisboa: Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres.
- _____. (1999). *A abordagem integrada da igualdade de género "mainstreaming"*. Coleção Agenda Global, 3. Edição original do Conselho da Europa (1998). Lisboa: Comissão para a Igualdade e Para os Direitos das Mulheres.
- Connerton, Paul. (1999). *Como as sociedades recordam*. Oeiras: Editora Celta.
- Cunha, Marcelo. (2006). *Teatro de memórias, palco de esquecimentos: culturas africanas e das diásporas negras em exposições*. Tese de doutoramento em História Social. São Paulo: Universidade Católica de São Paulo.
- Desvallés, André. (1994). Présentation. In: Bary, Marie-Odile de; Desvallés, André; Wasserman, Françoise. (Dir.). (1994). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Paris: MNES.
- Duarte, Ana; Dias, Sérgio. (2009). *A mercearia Liberdade*. Setúbal: Museu do Trabalho Michel Giacometti.

- Duarte, Ana; Víctor, Isabel. (2009). *Museu do Trabalho Michel Giacometti*. Setúbal: Museu do Trabalho Michel Giacometti.
- Duby, Georges. (1992b). *Imagens da mulher*. Porto: Afrontamento.
- _____. (1990). *História das Mulheres*. 5 Vols. Porto: Edições Afrontamento
- Durkheim, Émile. (1898). Représentation individuelles et représentations collectives. In: *Revue de Métaphysique et de Morale*, tomo VI. Edição electrónica. 2002. Québec: http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.htm. Consultado em 18 de Julho de 2009.
- Estramiana, José Luís Álvaro; Ruiz, Beatriz Fernández. (2006). Representaciones sociales de la mujer. In: *Athenea Digital*, n.º 9: 65-77. In: Consultado em 11 de Junho de 2008.
- Fentress, James; Wickham, Chris. (1992). *Memória social – novas perspectivas sobre o passado*. Lisboa: Edições Teorema.
- Flick, Uwe. (2005). *Métodos qualitativos na investigação científica*. Lisboa: Monitor.
- Fortin, Marie-Fabienne. (2009). *O processo de investigação: da concepção à realidade*. Loures: Lusociência. (Publicação original 1999).
- Foucault, Michel. (2001). *História da sexualidade. Vol. 1. A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Gonseth, Marc-Olivier. (2000). L'illusion muséal. In: Gonseth, Marc-Olivier; Kaher, Roland. (2000). (Eds.). *La grande Illusion*. Neuchâtel: Musée d' Ethnographie.
- Gregorova, Anna. (1980). *Museology - Science or just practical museum work?* MuWop, n.º 1. Estocolmo: ICOFOM
- Gregorova, Anna. (1981). *Interdisciplinarity in Museology*. MuWop, n.º 2. Estocolmo: ICOFOM
- Guareshi, Pedrinho; Jovchelovitch, Sandra. (Orgs.). (2008). *Textos em representações sociais*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Hainard, Jacques. (1989). Objects en dérive pour "Le Salon de l'ethnographie". In: Bary, Marie-Odile de; Desvallés, André; Wasserman, Françoise. (Dir.). (1994). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Paris: MNES.
- _____. (1984a). La revanche du conservateur. In: Bary, Marie-Odile de; Desvallés, André; Wasserman, Françoise. (Dir.). (1994). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Paris: MNES.
- Hainard, Jacques; Kaer, Roland. (1992). *Les femmes*. Nêuchatel: Musée Ethnographique de Nêuchatel.
- _____. (1984). *Objects prétextes. Objects manipulés*. Nêuchatel: Musée Ethnographique de Nêuchatel.

- Halbwachs, Maurice. (2008). *Les cadres sociaux de la mémoire.*; In: http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.htm. Edição digital da Universidade do Québec. (Publicação original 1925). Consultado em 10 de Junho de 2008.
- _____. (2002). Fragmentos de la memória colectiva. *Athenea Digital*, 2. In: <http://blues.uab.es/athenea/num2/Halbwachs.pdf>. Consultado em 10 de Junho de 2008.
- _____. (1997). *La mémoire collective*. Paris: Albin Michel. (Publicação original 1950).
- Haraway, Dona. (2002). O Manifesto Ciborgue: a ciência, a tecnologia e o feminismo socialista nos finais o século XX. In: Macedo, Ana Gabriela. (org). (2002). *Género, identidade e desejo. Antologia crítica do Feminismo Contemporâneo*. Lisboa: Edições Cotovia. (Publicação original 1991).
- Hein, Hilde. (2010). Looking at museums from a feminist perspective. In: Lévin, Amy. (2010). (Ed.). *Gender, sexuality, and museums*. Pp: 53 - 70. Nova Iorque: Routledge.
- Hernández, Francisca Hernández. (1998). *El museo como espacio de comunicación*. Gijon. Ediciones Trea.
- Hooper-Greenhill; Eilean. (ed.). (1999). *Museum, media, message*. London and new York: Routledge.
- Horta, Maria de Lourdes Parreiras. (2005). A Memória, o que é, e como funciona? In: *Memória, Património e Identidade*. Boletim 4. Abril 2005. Brasil: Ministério da Educação.
- _____. (2003). *Educação Patrimonial. O que é?* In: www.tve.brasil.com.br/salto/boletins.2003/ep/pgns/htm. Consultado em 25 de Setembro de 2008.
- _____. (1992). *Semiótica e Museus*. Conferência apresentada na Escola de Museologia da UNI-RIO em Maio de 1992.
- Horta, Maria de Lourdes Parreiras; Priore, Mary del. (2005). Proposta Pedagógica. Memória Património e Identidade In: *Memória, Património e Identidade*. Boletim 4. Abril 2005. Brasil: Ministério da Educação.
- Huyssen, Andreas. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Goethe Institute.
- _____. (1994). Escapando da Amnésia. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 23. Rio de Janeiro: IPHAN.
- Irigaray, Luce. (2003). *Ce sexe qui n'est pas un*; Paris: Les Éditions de Minuit. (Publicação original de 1977).
- _____. (1992). *J'aime à toi: esquisse d'une félicité dans l'histoire*. Paris: Bernard Grasset.

- _____. (1989). *Le temps de la différence: pour une révolution pacifique*. Paris: Librairie Générale Française.
- Jacques, Mário. (2005). É o teatro musealizável?. In: Alvarez, José. (2005). (Coord.). *Museu Nacional do Teatro. Roteiro*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Jeudy, Henri-Pierre. (2008). *La Machinerie Patrimoniale*. Éditions Circé: Paris.
- _____. (1992). *Mémoires du social*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Joaquim, Teresa. (2007). Feminismos, estudos sobre as mulheres ou “para onde vai este barco?”. In: Amâncio, Lígia; Tavares, Joaquina; Joaquim, Teresa; Almeida, Teresa Sousa. (Org.). (2007). *O longo caminho das mulheres. Feminismos 80 anos depois*. PP. 203/216. Lisboa: Dom Quixote.
- _____. (1996). *Menina e moça. A construção social da feminilidade*. Lisboa: Fim de Século.
- Jodelet, Denise. (Dir.). (1994) *Les représentations sociales*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Joly, Martine. (2002). *A imagem e a sua interpretação*. Lisboa: Edições 70.
- Jorge, Vítor Oliveira. (1997). Ideias prévias a uma pré-história do género. In: *A Mulher e a Sociedade - Actas dos 3.ºs Cursos Internacionais de Verão*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais.
- Kinard, John. (1994). Le musée de voisinage, catalyseur de l'évolution sociale. In: Bary, Marie-Odile de; Desvallés, André; Wasserman, Françoise. (Dir.). (1994). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Paris: MNES. (Publicação original 1985).
- Kimmel, Ellen; Crawford, Mary. (2001). Methods for studying gender. In: *Encyclopedia of women and gender: sex similarities and differences and the impact of society on gender*. Vol. 2. San Diego: Academic Press.
- Laqueur, Thomas. (2006). *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*. Paris: Gallimard. Publicação original de 1990.
- Le Goff, Jacques. (1982). *História e Memória*. Edições 70: Lisboa. (Publicação original de 1977).
- Lessard-Hébert, Michelle; Goyette, Gabriel; Boutin, Gérald. (2008). *Investigação qualitativa: fundamentos e práticas*. Lisboa: Instituto Piaget. Publicação original em francês 1990.
- Leyens, Jacques-Philippe; Yzerbyt, Vincent; Schadrin, Georges. (1994). *Stereotypes and social cognition*. London: Sage Publications, Lda.
- Lipovetsky. (2006). *La troisième femme*. Paris: Gallimard. (Publicação original de 1997).
- Lugo, Raúl. (2008). *El cambio y el MINOM en el mundo*. Comunicação apresentada no XII Atelier Internacional do MINOM. Lisboa: ULHT.

- Macedo, Ana Gabriela; Amaral, Ana Luísa. (orgs). (2005). *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Edições Afrontamento.
- Mairesse; François; Desvallés, André. (2005). Brève histoire de la muséologie. Des *Inscriptions* au Musée virtuel. In: Mariaux, Pierre Alain. (Org.). (2005). *L'object de la muséologie*. Neuchâtel: Institut d'Histoire de l'art et de Muséologie.
- Margarido, Alfredo. (1994). Créateurs versis expositeurs. In: Bary, Marie-Odile de; Desvallés, André; Wasserman, Françoise. (Dir.). (1994). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Paris: MNES. (Publicação original 1989).
- Marques, Alice. (2004). *Mulheres de papel: representações do corpo nas revistas femininas*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Martelo, Maria Jesus. (2004). *A escola e a construção da identidade das raparigas: o exemplo dos manuais escolares*. Lisboa: CIDM.
- Mayrand, Pierre. (1998). *Ecomuseologia como forma de desenvolvimento integrado*. X Jornadas sobre a Função Social do Museu. Póvoa do Lanhoso.
- _____. (1997). *Percursos assimétricos da actual museologia do Québec*. X Jornadas sobre a Função Social do Museu. Póvoa do Lanhoso.
- _____. (1994). *L'Expo à l'heure juste du développement local*. Texto policopiado.
- _____. (1991). *L' Ecomusée à la défense des patrimoines vivants*. Texto inédito policopiado.
- _____. (s/d). *L'écomusée dans ses rapports avec la nouvelle muséologie*. Texto policopiado.
- Mead, Margaret. (s/d). *O Homem e a Mulher*. Lisboa: Meridiano. Publicação original 1949.
- Menezes, Ulpiano Bezerra. (2003). Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: *Revista Brasileira de História*, Vol. 23. São Paulo: USP.
- _____. (1994). *Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico*. Anais do Museu Paulista: História e Cultura material, nova série, 2. S. Paulo: USP.
- _____. (1992a). *A História, cativa da Memória?* Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n.º 34. S. Paulo
- _____. (1992b). O discurso museológico: um desafio para os museus. In: *Ciências em Museus*, Vol. 4. Texto Policopiado.
- _____. (1987). *Identidade cultural e arqueologia*. Série Fundamentos: Cultura Brasileira – Temas e situações. São Paulo: USP.
- Mensch, Peter van. (1992). *Towards a methodology of museology*. PhD Thesis. Universidade de Zagreb. In: www.xz4all.nl. Consultado em Abril de 2010.

- Mestre, Joan Santacana; Molina, Nayra Llonch. (2010). Hacia una nueva museología de y para la mujer. In: Molina, Nayra Llonch; Benito, Victoria López. (2010). (Coord.). *Mujeres y Museos. HerMus - Heritage and Museography*, n.º 3. Janeiro - Fevereiro 2010. Pp: 8 - 11. Gijón: Ediciones Trea.
- MINOM. (2007). *Mouvement International Pour Une Nouvelle Muséologie. Règlement Généraux*. Lisboa: Comité de Revisão.
- Moscovici, Serge. (1976). *La psychanalyse, son image et son publique*; Paris: PUF.
- _____. (1994). Des représentations collectives aux représentations sociales. In: Jodelet, Denise. (Dir.). (1994) *Les représentations sociales*. Paris: Presses Universitaires de France.
- _____. (2004). *Representações sociais. Investigações em psicologia social*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Moutinho, Mário. (2008). Os museus como instituições prestadoras de serviços. In: *Revista Lusófona de Humanidades e Tecnologias*, n.º 12. Lisboa: ULHT.
- _____. (2007). *Definição evolutiva de Sociomuseologia. Proposta para reflexão*. Comunicação apresentada no XII Atelier Internacional do MINOM. Lisboa: ULHT.
- _____. (2000). *Autonomia, ritmo e criatividade na museologia contemporânea*. Encontros “Linguagens, tecnologias e processos museológicos”. São Paulo: USP.
- _____. (1996). Museologia Informal. *Boletim da Associação Portuguesa de Museologia*, n.º 3. Lisboa: APOM.
- _____. (1994). A construção do objecto museológico. In: *Cadernos de sociomuseologia*, 4. Lisboa: ULHT
- _____. (1993). Sobre o conceito de museologia social. In: *Cadernos de sociomuseologia*, 1. Lisboa: ULHT.
- _____. (1989). Museus e sociedade. In: *Cadernos de Património*, 5. Museu Etnográfico do Monte Redondo.
- Mucchielli, A. (1986). *L'identité*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Nora, Pierre. (1990). Memória colectiva. In: *A Nova História*. Coimbra: Almedina. (Publicação original de 1978).
- _____. (1984). *Les lieux de Mémoire. II. La Nation*. Paris: Gallimard.
- Nouenne, Patrick. (1994). Un ecomusée ce n'est pas un musée comme les autres. In: Bary, Marie-Odile de; Desvallés, André; Wasserman, Françoise. (Dir.). (1994). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Paris: MNES. (Publicação original 1978).
- Nunes, Maria Teresa. (2007). *Género e Cidadania nas Imagens de História*. Lisboa: Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género.

- Ortner; Sherry. (2006). "Is female to male as nature is to culture?" In: Lewin, Ellen (ed.) *Feminist Anthropology: a reader*. Blackwell Publishing. (Publicação original 1972). In: <http://www.yorku.ca/spot/caitlin/ortner.pdf>. Consultado em 25 de Setembro de 2008.
- Palomero Plaza, Santiago. (2011). Un atlas para las musas: patrimonio en femenino. In: *Patrimonio en Femenino*. Madrid: Ministerio de Cultura
- Panofsky, Erwin. (1989). *O significado nas Artes Visuais*. Lisboa: Editorial Presença. (Publicação original 1939).
- Pavarino, Rosana Nantes. (2003). Teoria das representações sociais - pertinência para as pesquisas em comunicação de massa. In: *Comunicação e Espaço Público*, v. 7, n. 1/2. In: "http://www.unb.br/fac/posgraduacao/revista2004/14_rosana.pdf%20". Consultado em 10 de Junho de 2008.
- Pereira, Sara. (2009). *Imaterialidade do objecto museológico*. Lisboa: ICOM. In: <http://museologiaporto.ning.com>. Consultado a 11 de Dezembro de 2010.
- _____. (2008). (Coord.). *Fado Museum. 1998-2008*. Lisboa: EGEAC.
- Perrot, Michelle. (2007). *Uma história das Mulheres*. Lisboa: Edições Asa.
- _____. (1998). *Les femmes ou les silences de l'Histoire*. Paris: Flammarion.
- Pollak, Michael. (1992). Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, vol. 5, n.º 10. Rio de Janeiro.
- _____. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, vol. 3, n.º 3. Rio de Janeiro.
- Pollock, Griselda. (2007). *Virtual Feminist Museum. Time, space and archive*. London and New York: Routledge.
- _____. (2002) A política da teoria: gerações e geografias na teoria feminista e na história das histórias de arte. In: Macedo, Ana Gabriela. (org). (2002). *Género, identidade e desejo. Antologia crítica do Feminismo Contemporâneo*. Lisboa: Edições Cotovia.
- Pomian, Krzysztof. (1990). Musée et patrimoine. In: Jeudy, Henry Pierre. (Dir.). (1990) *Patrimoines en folie*. Collection Ethnologie de la France, cahier 5. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Porter, Gaby. (1990). Gender Bias: representations of work in history museums. In: *The Australian Journal of Media and Culture*. Vol. 3, n.º 1. Australia: Griffith University: Institute for Cultural Policy Studies. In: www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom3.1/Porter.html. Consultado em 11/12/2009.
- Primo, Judite. (2008a). A importância social dos objectos: os processos de patrimonialização e de musealização como legitimadores da memória social. In: *Geoturismo e*

- Desenvolvimento Local*. Livro das XVIII Jornadas sobre a Função Social do Museu. Idanha-a-Nova: Idanha-a-Nova.
- _____. (1999a). Museologia e património: documentos fundamentais. *Cadernos de sociomuseologia*, 15. Lisboa: ULHT.
- Rato, Helena. (Coord.). (2005a). *Promoção da Igualdade de Género pelas Organizações Internacionais*. Cadernos INA, 20. Oeiras: Instituto Nacional de Administração.
- Ribeiro, José da Silva Ribeiro. (2005). Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. In: *Revista de Antropologia*, Vol. 48. São Paulo: USP.
- Rivière, Georges Henri. (1993). *La museología*. Madrid: Ediciones Akal.
- _____. (1994). L' Ecomusée, un modèle évolutif. In: Bary, Marie-Odile de; Desvallés, André; Wasserman, Françoise. (Dir.). (1994). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Paris: MNES. (Publicação original 1971/1981).
- Rodríguez, Concha Herranz. (2011). Mujeres Bordadoras. In: *Patrimonio en Femenino*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Roma, Josefina. (2010). La mujer como salvaguarda del patrimonio. Um ejemplo en la creación de museos. In: Molina, Nayra Llonch; Benito, Victoria López. (2010). (Coord.). *Mujeres y Museos. HerMus - Heritage and Museography*, n.º 3. Janeiro - Fevereiro 2010. Pp. 25 - 35. Gijón: Ediciones Trea.
- Rosaldo, Michelle. (1995). O uso e o abuso da antropologia: reflexões sobre o feminismo e o entendimento intercultural. *Horizontes Antropológicos*, vol. 1, n.º 1. In: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/HorizontesAntropologicos/article/view/2579/1881>". Consultado em 25 de Setembro de 2008. (Publicação original 1980).
- Rubin, Gayle. (1996). El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo". In: Lamas, Marta. (org.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG. (Publicação original em inglês 1975).
- _____. (1989). Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad. (pp.113-190). In: Vance, Carole S. (Org.). *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Ed. Revolución.
- Rússio, Waldisa. (1990). Conceito de cultura e sua interrelação com património cultural e a preservação. In: *Cadernos Museológicos*, 3. São Paulo: USP.
- _____. (1981). *L'interdisciplinarité em museologie*. Museological Working Paper. MuWop/DoTraM, V. 2. Consultado em www.icofom.org.ar em Agosto de 2010.
- Santos, Boaventura Sousa. (2002). *Introdução a uma ciência pós-moderna*. Porto: edições Afrontamento.

- Santos, Célia. (2002). Reflexões museológicas: caminhos de vida. In: *Cadernos de sociomuseologia*, 18. Lisboa: ULHT.
- _____. (1996). Processo museológico e educação. Construindo um museu didáctico-comunitário. *Cadernos de sociomuseologia*, 7. Lisboa: ULHT.
- _____. (s.d.). *Nova Museologia*. São Paulo: USP.
- Schiele, Bernard; Boucher, Louise. (1994). L'exposition scientifique: une manière de représenter la science. In: Jodelet, Denise. (Dir.). (1994) *Les représentations sociales*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Scott, Joan W. (1986). Gender: a useful category of historical analysis. *The American Historical Review*. Vol. 91. N.º 5 (Dez. 1986), pp.1053-1075. In: <http://links.jstor.org/sici?>. Consultado em 16 de Junho de 2008.
- Seabra, Augusto. (2006). Memórias do Bispado. In: AAVV. (2006). *Museu de Francisco Tavares Proença Júnior. Roteiro de Coleções*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Segalen, Flore. (1994). L'émergence des expositions-spectacles et l'évolution muséale: continuité ou innovation?. In: Bary, Marie-Odile de; Desvallés, André; Wasserman, Françoise. (Dir.). (1994). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Paris: MNES. (Publicação original 1991).
- Silva, Daniella Rebouças. (1999). As formas de ver as formas: uma tentativa de compreender a linguagem expositiva dos museus. In: *Cadernos de Sociomuseologia*, 16. Lisboa: ULHT.
- Silva, Maria Manuela. (2003). *Perspectiva integrada dos estereótipos de género nas profissões*. Texto policopiado. Tese de mestrado em Relações Interculturais. Lisboa: Universidade Aberta.
- _____. (2002). *A Igualdade de género. Caminhos e atalhos para uma sociedade inclusiva*. (2.ª Ed.). Lisboa: Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres.
- Sola, Tomislav. (2007). The future of Museums and the role of Museology. In: <file:///D:/%8Aola%20-%eseji%20o%20muzejima%20i%20njhovo>. Consultado a 30 de Abril de 2010.
- _____. (1989). Identidade. Reflexões sobre um problema crucial para os museus. *Cadernos museológicos*, n.º 1. S. Paulo: USP.
- _____. (1982). Contribuição para uma possível definição de museologia. *Encontro "Interdisciplinaridade na Museologia"*. Paris.

- Stolcke, Verena. (2004). La mujer es puro cuento: la cultura del género. In: *Revista de Estudos Feministas*, 12. Florianópolis. In: "<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/267/26701403.pdf>" Consultado a 20 de Outubro de 2008.
- _____. (2000). Es el sexo para el género lo que la raza para la etnicidad y la naturaleza para la cultura? In: *Política y cultura n.º 014*. Xochimilco: Universidad Autónoma Metropolitana. "<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/267/26701403.pdf>" <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/267/26701403.pdf>. Consultado em 20 de Outubro 2008. (Publicação original de 1990).
- Suárez, Eva Alcaide. (2010). Rescatadas aunque excluidas. Relatos alternativos sobre mujeres artistas. In: Molina, Nayra Lonch; Benito, Victoria López. (2010). (Coord.). *Mujeres y Museos. HerMus - Heritage and Museography*, n.º 3. Janeiro - Fevereiro 2010. Pp: 36 - 42. Gijón: Ediciones Trea.
- Tejero-Coni, Graciela. (2010). Museo de mujeres: un camino a recorrer en América latina. In: Molina, Nayra Lonch; Benito, Victoria López. (2010). (Coord.). *Mujeres y Museos. HerMus - Heritage and Museography*, n.º 3. Janeiro - Fevereiro 2010. Pp: 43 - 47. Gijón: Ediciones Trea.
- _____. (2008). Why create a museum on women? *Museum International*, n.º 236- 63 e sgs. Paris: UNESCO.
- Thébaud, Françoise. (1998). *Écrire l'Histoire des femmes*. Paris: Éditions ENS.
- Thévoz, Michel. (1984). Esthétique et/ou anesthésie muséographique. In: Hainard, Jacques; Kaer, Roland. (1984). *Objects prétextes. Objects manipulés*. Nêuchatel: Musée Ethnographique de Nêuchatel.
- Trigueros, Maria Teresa Alario. (2010). Sobre museos y mujeres. Um nuevo diálogo. In: Molina, Nayra Lonch; Benito, Victoria López. (2010). (Coord.). *Mujeres y Museos. HerMus - Heritage and Museography*, n.º 3. Janeiro - Fevereiro 2010. Pp: 19 - 24. Gijón: Ediciones Trea.
- Trillo-Figueroa, Jesús. (2009). *La ideología del género*. Espanha: Libros Libres.
- Tubert, Silvia. (Ed.). (2003). *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*. Universidad de València: Ediciones Cátedra.
- United Nations Development Programme. (2003). *Transforming the mainstream gender in UNDP*. New York: Bureau for Development Policy. In: www.undp.org. Consultado a 21 de Novembro de 2008.
- _____. (2002). *Gender Equality. Practice Notice*. In: undp.org/gender/resources. Consultado a 21 de Novembro de 2008.
- Varine, Hugues. (2007). *Quelques idées sur le musée comme institution publique*. Comunicação apresentada no XII Atelier Internacional do MINOM. Lisboa: ULHT.

- _____. (2003). Testemunhos de museus e museólogos locais, antes da Rede...". In: *Boletim da Rede Portuguesa de Museus*, 10. Lisboa: IPM.
- _____. (1997). Ecomuseus, museus comunitários, desenvolvimento local. *Comunicação apresentada nas X Jornadas sobre a Função Social do Museu*. Póvoa do Lanhoso.
- _____. (1994a). L'écomusée. In: Bary, Marie-Odile de; Desvallés, André; Wasserman, Françoise. (Dir.). (1994). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Paris: MNES. (Publicação original 1987).
- _____. (1994b). Le musée au service de l'homme et du développement. In: Bary, Marie Odile de; Desvallés, André; Wasserman, Françoise. (Dir.). (1994). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Paris: MNES. (Publicação original 1969).
- _____. (1993). La participación de la población. In: Rivière, Georges Henri. (1993). *La museología*. Madrid: Ediciones Akal.
- _____. (1992). Rapport de synthèse. In: *XVI Conferência Geral do ICOM*. Canadá: ICOM.
- _____. (1987). *O tempo social*. Rio de Janeiro: Livraria Eça Editora.
- _____. (1974). *Património cultural. A experiência internacional*. Aula proferida na USP em 12/08/1974. São Paulo: Brasil.
- _____. (s/d). Déclaration de Santiago - La muséologie rencontre le monde moderne. *Cadernos de museologia*, 11. Lisboa: ULHT.
- Víctor, Isabel. (2005). (Coord.). *Ao encontro do Povo*. Setúbal: Museu do Trabalho Michel Giacometti.
- Williams, John, Best, Deborah. (1990) *Measuring sex stereotypes. A multination study*. London: Sage Publications.

BIBLIOGRAFIA TEMÁTICA

Género

- AAVV. (2009). *II Jornada Nacional de Investigación Universitaria en Género: Mujeres, relaciones de género y sociedad: memoria*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- _____. (2001). *Encyclopedia of women and gender: sex similarities and differences and the impact of society on gender*. 2 Vols. San Diego: Academic Press.
- _____. (2007). *Museum International*, n.º 236. Paris: UNESCO.
- _____. (1997). *A Mulher e a Sociedade - Actas dos 3.ºs Cursos Internacionais de Verão*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais.
- _____. (1996). *Museum International*, n.º191. Paris: UNESCO.
- Afonso, José A.M. Abreu. (2000). *Representações do masculino e do feminino: estudo das representações de género nos homens e nas mulheres de gerações não contíguas*. Policopiado. Tese de mestrado em Psicopatologia. Lisboa: Instituto Superior de Psicologia Aplicada.
- Almeida, Miguel Vale de. (2004). *Outros destinos. Ensaios de antropologia e cidadania*. Porto: Campo das Letras.
- _____. (2000b). *Antropologia de Género*. Provas de Agregação. Texto Policopiado. Lisboa: ISCTE.
- _____. (1996). *Corpo presente. Treze reflexões antropológicas sobre o corpo*. Oeiras: Editora Celta.
- Amâncio, Lígia; Tavares, Joaquina; Joaquim, Teresa; Almeida, Teresa Sousa. (2007). (Org.) *O longo caminho das mulheres. Feminismos 80 anos depois*. Lisboa: Dom Quixote.
- Amâncio, Lígia. (1992). As assimetrias nas representações de género. *Revista crítica de ciências sociais*, 34. 1.º Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. Coimbra: Centro de Estudos Sociais.
- Andaya, Barbara Watson. (2002). *Women and gender: a new field in southeast asian history*. Lisboa: Centro Português de Estudos do Sudeste Asiático.
- Barbosa, Madalena. (1998). Invisibilidade e tectos de vidro. Representações de género na campanha eleitoral legislativa de 1995 no Jornal O Público. In: *Cadernos da Condição Feminina*, 15. Lisboa: CIDM.
- Bento, Berenice. (2006). *A reinvenção do corpo. Sexualidade e género na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond.

- Braidotti, Rosi. (2006). Posthuman, all too human: towards a new process ontology. In: Theory, Culture and Society. Vol. 23. In: <http://www.let.uu.nl/~RosiBraidotti/personal/files/posthuman.pdf> Consultado a 1 de Fevereiro de 2010.
- _____. (2005). A critical cartography of feminist post-postmodernism. In: *Australian Feminist Studies*, Vol. 20. N.º 47. In: <http://www.let.uu.nl/~RosiBraidotti/personal/files/cartography.pdf>. Consultado a 1 de Fevereiro de 2010.
- Butler, Judith. (1998a). *Feminismo(s) contemporâneo(s). Fundamentos contingentes. O feminismo e a questão do pós-modernismo*. Cadernos Pagu, n.º 11.
- _____. (1998b). *Actos performativos y constitucion del género: un ensaio sobre fenomenología y teoria feminista*. In: "<http://caosmosis.acracia.net/wp-content/uploads/2008/07/judith-butler-actos-performativos-y-constitucion-de-genero.pdf>". Consultado em 17 de Agosto de 2009.
- _____. (1995). Soberanía y actos de habla performativos. In: "<http://www.accpar.org/numero4/index.htm>". Consultado a 17 de Agosto de 2009.
- Connell, Raewyn. (2009). *Short Introductions. Gender*. Cambridge: Polity Press.
- Cranny-Francis, Anne. (2003). *Gender studies: terms and debates*. New York: Palgrave Macmillan.
- Díaz-Andreu; Margarita. (2005). Género y arqueología una nueva síntesis. In: Sánchez Romero; Margarita (ed.). (2005). *Arqueología y Género*. Universidade de Granada.
- Enns, Carolyn; Sinacore, Ada. (2001). Feminist Theories. In: *Encyclopedia of women and gender: sex similarities and differences and the impact of society on gender*. Vol. 1. San Diego: Academic Press.
- Fausto-Sterling, Anne. (1992). *Myths of gender: biological theories about women and men*. New York: Basic Books.
- Ferreira, Maria Luísa. (2001). *Pensar no feminino*. Lisboa: Edições Colibri.
- Figueira, Eduardo; Rainha, Liliana. (coord.). (2004). *Qualificação e género: o papel das competências-chave*. Évora: Academus.
- Fisher, Helen. (2001). *O primeiro sexo: como as mulheres estão a mudar o mundo*. Lisboa: Presença.
- García, Teresa Aguillar. (s/d). *El sistema de sexo género en los movimientos feministas*. In: @mnis Revue de Civilisation Contemporaine de l'Université de Bretagne Occidentale EUROPE / AMÉRIQUES In: <http://www.univ-brest.fr/amnis/>. Consultado a 17 de Agosto de 2009.
- Grévy, Brigitte. (2002). *L'image des femmes dans la publicité: rapport à la secrétaire d'état aux Droits des Femmes et à la Formation*. Paris : La documentation française.
- Gubin, Éliane. (ed.). (2004). *Le siècle des féminismes*. Paris : Éditions de l'Atelier.

- Haya, Lidia Taillefer. (2008). *Orígenes del feminismo: textos ingleses de los siglos XVI – XVIII*. Madrid: Nancea.
- Héritier, Françoise. (1998). *Masculino/feminino. O pensamento da diferença*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Hernández, Francisca Hernández. (1998). *El museo como espacio de comunicación*. Gijón: Ediciones Trea.
- Hoof, Joan. (1994). Gender as a postmodern category of paralysis. In: *Women's History Review*. Vol. 3, N.º 2. In: <http://www.cas.sc.edu/hist/faculty/edwardsk/hist783/reader/hoff.pdf>. Consultado a 1 de Fevereiro de 2010.
- Hurtig, Marie-Claude; Kail, Michèle; Rouch, Hélène. (édit.). (1991). *Sexe et genre - de la hiérarchie entre les sexes*. Paris: CNRS.
- Jackson, Stevi; Scott, Sue. (2002). *Gender - a sociological reader*. London and New York: Ed. Routledge.
- _____. (1997). *Menina e moça. A construção social da feminilidade*. Lisboa: Fim de Século.
- Kimmel, Ellen; Crawford, Mary. (2001). Methods for studying gender. In: *Encyclopedia of women and gender: sex similarities and differences and the impact of society on gender*. Vol. 2. San Diego: Academic Press.
- Kite, Mary. (2001). Gender Stereotypes. In: *Encyclopedia of women and gender: sex similarities and differences and the impact of society on gender*. Vol. 1. San Diego: Academic Press.
- Krakovitch, Odile; Sellier, Geneviève. (2001). *L'exclusion des femmes: masculinité et politique dans la culture au XX siècle*. Bruxelles: Complexe.
- Laufer, Jacqueline; Marry, Catherine; Maruani, Margaret. (org.). (2001). *Masculin-féminin: questions pour les sciences de l'homme*. Paris: PUF.
- Lévin, Amy. (2010). (Ed.). *Gender, sexuality, and museums*. Nova Iorque: Routledge.
- Lewenhak, J. (1980). *A Mulher e o trabalho*. Lisboa: Edições Presença.
- Macedo, Ana Gabriela. (org.). (2002). *Género, identidade e desejo. Antologia crítica do Feminismo Contemporâneo*. Lisboa: Edições Cotovia.
- McDowell, Linda. (2000). *Género, identidad y lugar*. Valencia: Ediciones Cátedra.
- Molina, Nayra Llonch; Benito, Victoria López. (2010). (Coord.). *Mujeres y Museos. HerMus - Heritage and Museography*, n.º 3. Janeiro - Fevereiro 2010. Gijón: Ediciones Trea.
- Neimanis, Astrida. (2001). *Gender mainstreaming in practice. A handbook*. New York: Regional Gender Programme of the United Nations Development Programme's Regional Bureau for Europe and the CIS (UNDP RBEC). In: www.unp.org. Consultado a 28 de Novembro de 2008.
- Mead, Margaret. (1994). *Masculino y femenino*. Madrid: Minerva. (Publicação original 1949).

- _____. (1963). *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*. Publicação original em 1935. In: http://homepage.sms.edu/delpiccolo_guido/Soc1/soc1readings/sex%20and%20temperment_final.pdf. Consultado a 28 de Janeiro de 2010.
- Méda, Dominique. (2001). *Le temps des femmes: pour un nouveau partage des rôles*. Paris: Flammarion.
- Minister of Suplies and Services. (1982). *Images on women. Report of the task force on sexrole stereotyping in the broadcast media*. Québec: Canadian Government Publication Centre.
- Moore, Henrietta. (2000). *Feminism and anthropology*. Cambridge : Polity Press.
- Neto, António; Cid, Marília; Pomar, Clarinda; Peças, Américo; Chaleta, Elisa; Folque, Assunção. (1999). *Estereótipos de género*. Lisboa: Comissão para a Igualdade e Para os Direitos das Mulheres.
- Neto, Félix (1999). (org.). *Igualdade de oportunidades, género e educação*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Nogueira, Maria da Conceição Carvalho. (2001). *Um novo olhar sobre as relações sociais de género. Feminismo e perspectivas críticas na psicologia social*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Orbach, Susie; Eichenbaum, Luise. (2004). *O que querem as mulheres?* Lisboa: Sinais de Fogo
- Palomero, Santiago. (2011). Un atlas para las musas: patrimonio en femenino. In: *Patrimonio en femenino*. Madrid: Ministério de Cultura.
- Pinho, Maria Eugénia; Marques, Maria Gabriela; Guimarães, Maria Alice. (2004). *Entre garçonnas e fadas do lar: estudos sobre as mulheres na sociedade portuguesa do século XX*. Coimbra: Faculdade de Letras de Coimbra.
- Porter, Gaby. (2005). Seeing through solidity: a feminist perspective on museums. In: Macdonald, Sharon; Fyfe, Gordon. (2005). (Ed.). *Theorizing Museums*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Querol, Maria Ángeles; Triviño, Consuelo. (2004). *La mujer en "el origen del ombre"*. Ediciones Bellaterra: Barcelona.
- Rochblave-Spenlé, Anne-Marie. (1970). *Les roles masculins et féminins: les stéréotypes; la famille, les états intersexuels*. Paris : Universitaires.
- Shallat, Lezak; Paredes, Úrsula.(s/). *Gender concepts in development planning: basic approach*. Santo Domingo: INSTRAW.
- Suleiman, Susan Rubin. (org.). (1986). *The female body in western culture - contemporary perspectives*. Cambridge: Harvard University Press.
- Tarrant, Shira. (2006). *When sex became gender*. London and New York: Routledge.

- Warren, Carol, A.B; Hackney, Jennifer Kay. (2000). *Gender issues in ethnography*. London: Sage Publications.
- Whitaker, Dulce. (1988). *Mulher e Homem: o mito da desigualdade*. S. Paulo: Moderna.
- Williams, John E; Best, Deborah L. (1990). *Measuring sex stereotypes: a multination study*. Newbury Park: Sage Publications.
- Wolf, Naomi. (1992). *The beauty myth: how images of beauty are used against women*. New York: Anchor Books.
- Zatz, Lia (1993). *Mulher, que bicho é esse?* S. Paulo: Tatu.

História das Mulheres

- Agnon, Claudette. (1993). *Le modelage du corps des femmes*. Québec : Université Laval.
- Ariès, Philippe. (1990). A História das Mentalidades. In: *A Nova História*. Coimbra: Edições Almedina.
- Barradas, Ana. (trad.). (2005). *As mulheres na União Europeia: história, trabalho e emprego*. Rede de Estudos de Mulheres. Lisboa: Edições Ela por Ela.
- Bock, Gisela e Cova, Anne. (2003); (dir.). *Écrire l'histoire des femmes en Europe du sud XIX-XX siècles*. Oeiras: Celta Editores.
- Collin, Françoise. (1991). Diferença e diferendo. A questão das mulheres na filosofia. In: Duby, Georges; Perrot, Michelle; (dir.). (1990). *História das Mulheres. O século XX*. Volume V. Porto: Edições Afrontamento.
- Cova, Anne. (dir.). (2008). *História comparada das mulheres. Novas abordagens*. Lisboa: Livros Horizonte.
- _____. (2003a); (dir.). *Écrire l'histoire des femmes en Europe du sud - XIX-XX siècles*. Oeiras: Celta Editores.
- _____. (2003b). L'histoire des femmes au Portugal: le XX siècle. In: Bock, Gisela e Cova, Anne. (2003); (dir.). *Écrire l'histoire des femmes en Europe du sud - XIX-XX siècles*. Oeiras: Celta Editores.
- Cova, Anne; Ramos, Natália; Joaquim, Teresa. (2004). *Desafios da comparação: família, mulheres e género em Portugal e no Brasil*. Oeiras: Editora Celta.
- Duby, Georges.(1992a). *Imagens da mulher*. Porto: Afrontamento.
- Duby, Georges; Perrot, Michelle. (Org.). (1992b). *Femmes et Histoire*. La Sorbonne Paris: Éditions PLON.

- Ephesia et Mission de Coordination pour le 4^{ème} Conférence Mondiale sur les femmes. (1995). *La place des femmes: les enjeux de l'identité et de l'égalité au regard des sciences sociales*. Paris: La Découverte.
- Higonnet, Anne. (1991). Mulheres, imagens e representações. In: Duby, Georges; Perrot, Michelle. (dir.). (1990). *História das Mulheres. O século XX*. Volume V. Porto: Edições Afrontamento.
- Le Goff, Jacques. (1984b). Documento/Monumento. In: *Enciclopédia Einaudi*, vol.1. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Le Goff, Jacques, Chartier, Roger; Revel, Jacques. (Dir.). (1990/1978). *A Nova História*. Coimbra: Almedina.
- Silva, Maria Beatriz; Cova, Anne (1998). (org.). *Estudos sobre as mulheres*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Simmel, Georges. (1968). *Cultura feminina*. Série cultura contemporânea. Lisboa: Edições Bertrand.

Igualdade de Género

- Abranches, Graça. (2009). *Guia para uma linguagem promotora da igualdade entre mulheres e homens na Administração Pública*. Lisboa: CIG.
- Castro, Zília Osório. (2003). *Falar de Mulheres: da igualdade à paridade*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género. (2009). *A Igualdade de género em Portugal 2009*. Lisboa: Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género.
- Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género. (2007). *A Igualdade de género em Portugal 2007*. Lisboa: Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género. Versão CD-ROM.
- Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres (2003a). *A Igualdade de género em Portugal 2003*. Lisboa: Comissão para a Igualdade e Para os Direitos das Mulheres.
- Rato, Helena. (Coord.). (2005b). *Promoção da Igualdade de Género no Portugal Democrático*. Cadernos INA, 21. Oeiras: Instituto Nacional de Administração.
- _____. (Coord.). (s/d). *A igualdade de Género na Administração Pública Portuguesa*. Oeiras: Instituto Nacional de Administração.

- Razavi, Shahrashoub; Miller, Carol. (1995). *From WID to GAD: conceptual shifts in the women and development discourse*. New York: UNISRID/UNDP.
- Silva, Manuela. (2002). *A Igualdade de género. Caminhos e atalhos para uma sociedade inclusiva*. (2.^a Ed.). Lisboa: Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres.
- UNESCO. (2008). *UNESCO Priority Gender Equality Action Plan for 2008-2013 called for by the Medium-Term Strategy for 2008-2013 (34 C/4)*. In: <http://portal.unesco.org/shs/>. Consultado em 14 de Fevereiro de 2010
- United Nations (2009). *2009 World Survey on the Role of Women in Development*. New York: Department of Economic and Social Affairs. Division for the Advancement of Women. In: www.un.org. Consultado a 15 de Fevereiro de 2010.
- United Nations Development Programme. (2008). *Empowered and Equal. Gender Equality Strategy - 2008-2011*. New York: UNDP. In: www.unp.org/women. Consultado a 15 de Janeiro de 2009.
- _____. (2006). *Taking Gender Equality Seriously. Making progress, meeting new challenges*. In: www.unp.org. Consultado a 28 de Novembro de 2008.
- _____. (2001a). *Gender In Development Programme. Learning & Information Pack. Advocacy Skills*. In: <http://learning.undp.org>. Consultado a 21 de Novembro de 2008.
- _____. (2001b). *Gender In Development Programme. Learning & Information Pack. Gender Analysis*. In: <http://learning.undp.org>. Consultado a 21 de Novembro de 2008.
- _____. (2001c). *Gender In Development Programme. Learning & Information Pack. Gender mainstreaming programme and project entry points*. In: <http://learning.undp.org>. Consultado a 21 de Novembro de 2008.
- _____. (2001d). *Gender In Development Programme. Learning & Information Pack. Overview*. In: <http://learning.undp.org>. Consultado a 21 de Novembro de 2008.
- _____. (2000a). *Gender In Development Programme. Learning & Information Pack. Gender mainstreaming*. In: <http://learning.undp.org>. Consultado a 21 de Novembro de 2008.
- _____. (2000b). *Gender In Development Programme. Learning & Information Pack. Information, Communication & Knowledge-Sharing*. In: <http://learning.undp.org>. Consultado a 21 de Novembro de 2008.
- _____. (2000c). *Millenium Development Goals*. In: <http://learning.undp.org/mdg/>. Consultado a 21 de Novembro de 2008.
- _____. (2000d). *Gender In Development Programme. Learning & Information Pack. Strategy Development*. In: <http://learning.undp.org>. Consultado a 21 de Novembro de 2008.

- United Nations General Assembly (2005). 49.^a Sessão. Pequim+10. In: <http://daccess-ods.un.org/TMP/4305960.html>". Consultado a 14 de Fevereiro de 2010.
- _____. (2000). 23.^a Sessão. *Resolução S/23-2. Pequim +5*. In: <http://www.un.org/womenwatch/daw/followup/beijing+5.htm>. Consultado a 14 de Fevereiro de 2010.

Memória

- Augé, Marc. (2001). *Les formes de l'oubli*. Paris: Éditions Payot & Rivages.
- Eder, Klaus. (2003). Identidades Coletivas e Mobilização das Identidades. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, Vol. 18. N.º 53. In: www.scielo.br/brazil.
- Santos, Myrian. (s/d). *Amnésia coletiva. Um estudo sobre os conceitos de memória, tradição e traços do passado*. In: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_23/rbcs23_06.htm. Consultado em 10 de Junho de 2008.

Metodologias de Investigação

- Alan, Bryman. (2005). *Social Research methods*. Oxford: Oxford University Press.
- Almeida, João; Pinto, José. (1995). *A investigação em ciências sociais*. Lisboa: Edições Presença.

Museologia/Sociomuseologia

- AAVV. (1980). Museology - Science or just practical museum work? In: *Museological Working Papers*. N.º 1. Estocolmo: ICOFOM.
- AAVV. (1981). Interdisciplinarity in Museology. In: *Museological Working Papers*. N.º 2. Estocolmo: ICOFOM
- Appadurai, Arjun. (2004). *Dimensões culturais da globalização. A modernidade sem peias*. Lisboa: Teorema.
- _____. (1986). *The social life of things*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Bachelard, Gaston. (1971). *A Epistemologia*. Lisboa: Edições 70.
- Bary, Marie-Odile de; Desvallés, André; Wasserman, Françoise. (Dir.). (1994). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Paris: MNES.
- Blyenburgh, Ninian Hubert van. (2005). Le non-object de la muséologie. In: Mariaux, Pierre Alain. (2005). *L'object de la muséologie*. Neuchâtel: Institut d'Histoire de l'art et de Muséologie.
- Braudillard, Jean. (1968). *Le système des objects*. Paris: Gallimard.
- Eagleton, Terry. (2003). *A Ideia de Cultura*. Lisboa: Temas e Debates - Actividades Editoriais.
- Gonçalves, José Reginaldo Santos, (2007). *Antropologia dos objectos: colecções, museus e patrimónios*. Colecção Museu, memória, cidadania. Rio de Janeiro: IPHAN - Departamento de Museus e Centros Culturais.
- Guareshi, Pedrinho. (2000). (org.). *Os construtores da informação; meios de comunicação, ideologia e ética*. Petrópolis: Vozes.
- Hooper-Greenhill, Eilean. (2004). *Museums and the shaping of knowledge*. London and New York: Routledge.
- Hooper-Greenhill; Eilean. (ed.). (1999). *Museum, media, message*. London and new York: Routledge.
- Jeudy, Henri-Pierre. (1999). *Les usages sociaux de l'art*. Éditions Circé: Paris.
- _____. (Dir.) (1990). *Patrimoines en folie*. Collection Ethnologie de la France, cahier 5. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l' Homme.
- Journet, Nicolas. (2002). (Coord.). *La culture: de l'universel au particulier*. Éditions PUF: Paris.
- Kauffmann, Jean-Claude. (2005). *A invenção de si. Uma teoria da identidade*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Mariaux, Pierre Alain. (2005). *L'object de la muséologie*. Neuchâtel: Institut d'Histoire de l'art et de Muséologie.
- Maure, Marc Alain. (1984). Identité, écologie, participation. In: Bary, Marie-Odile de; Desvallés, André; Wasserman, Françoise. (Dir.). (1994). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Paris: MNES.
- Menezes, Ulpiano Bezerra. (1993). A problemática da identidade cultural nos museus: de objectivo (de acção) a objecto (de conhecimento). *Anais do Museu Paulista*, nova série, n.º 1. São Paulo: USP.
- Mensch, Peter. (1994). *O objecto de estudo da museologia*. Pretextos Museológicos I. Rio de Janeiro: UNI-RIO.
- _____. (1988). Muséologie et musées. In: *Nouvelles de l'ICOM*. Vol. 41 - n.º 3. UNESCO: Paris.

- Moreira, Fernando João. (2001). *O turismo e os museus nas estratégias e nas práticas de desenvolvimento territorial*. Tese de Doutoramento em Museologia apresentada na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Texto policopiado. Lisboa: ULHT.
- _____. (1994). *Turismo em espaço rural: enquadramento e expressão geográfica no território português*. Lisboa: Centro de Estudos Geográficos.
- _____. (1988). *Museologia e desenvolvimento*. I Jornadas sobre a Função Social do Museu. Vila Franca de Xira.
- _____. (s/d). *Uma reflexão sobre o conceito de público nos museus locais*. Monte Redondo: Museu Etnográfico de Monte Redondo.
- Moreira, Fernando João; André, Isabel. (2000). *O processo de criação de um museu local*. 10.º Encontro Nacional de Museologia e Autarquias. Monte Redondo: Museu Etnográfico de Monte Redondo.
- Nascimento, Rosana. (1998). O objecto museal, sua historicidade: implicações na acção documental e na dimensão pedagógica do museu. In: *Cadernos de sociomuseologia*, 11. Lisboa: ULHT.
- _____. (1994). A historicidade do objecto museológico. In: *Cadernos de sociomuseologia*, 3. Lisboa: ULHT.
- Pomian, Krzysztof. (1984). Colecção. In: *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 1. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Primo, Judite. (2008b). Património, política, cultural e globalização em contexto museal. In: *Revista Lusófona de Humanidades e Tecnologias*, n.º 12. Lisboa: ULHT.
- _____. (2000). *Museus locais e ecomuseologia – estudo do projecto para o ecomuseu da Murtoza*. Dissertação apresentada na ULHT para obtenção de grau de Mestre em Museologia. Lisboa: ULHT.
- _____. (1999b). Pensar contemporaneamente a museologia. *Cadernos de sociomuseologia*, 16. Lisboa: ULHT.
- _____. (1999c). “O sonho do museólogo”. A exposição: desafio para uma nova linguagem museográfica. In: *Cadernos de Sociomuseologia*, 16. Lisboa: ULHT.
- _____. (s/d). *O museólogo educador frente aos desafios económicos e sociais da actualidade*. Texto policopiado.
- Rechena, Aida. (2003). *Processos museológicos locais. Panorama Museológico da Beira Interior Sul*. Dissertação apresentação na ULHT para a obtenção do grau de Mestre em Museologia. Texto policopiado.
- Scheiner, Tereza. (2000). *Museu: génese, ideia e desenvolvimento*. Curso Fundamentos da Museologia Teórica e Aplicada. Lisboa.

- _____. (1994). *Objecto-documento, objecto-argumento, objecto-instrumento*.
Texto policopiado. Encontro do ICOFOM - China.
- Stransky, Zbynek Z. (1980). *Sobre o tema "Museologia – ciência ou apenas trabalho prático?"*. In: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewArticle/10>. Consultado a 28 de Janeiro de 2010.

Museus e Comunicação

- AAVV. (2006). *Museu de Francisco Tavares Proença Júnior. Roteiro de Coleções*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Arnheim, Rudolf. (2007). *Arte e percepção visual. Uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Thomson Learning.
- Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. (1966). *Paço Episcopal de Castelo Branco adaptado a Museu*. Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.
- Comissão Nacional Portuguesa do ICOM. (2003). *Código deontológico para museus*. Lisboa: ICOM-Portugal.
- Dias, Jaime Lopes. (1972). *Francisco Tavares Proença Júnior: fundador do Museu de Castelo Branco: vida e obras*. Castelo Branco: Edição da Revista de Estudos de Castelo Branco.
- Ferreira, Ana Margarida (coord.). (2004). *Arqueologia: colecções de Francisco Tavares Proença Júnior*. Castelo Branco: Instituto dos Museus e da Conservação; Museu de Francisco Tavares Proença Júnior.
- Hernández, Francisca Hernández. (1998). *El museo como espacio de comunicación*. Gijón: Ediciones Trea.
- Marques, Bruno. (2006). *Os retratos*. Lisboa: Ela por Ela.
- Panese, Francesco. (2005). *L'opération scénographique: le façonnage des objets en musealia*. In: Mariaux, Pierre Alain. (Org.). (2005). *L'object de la muséologie*. Neuchâtel: Institut d'Histoire de l'art et de Muséologie.
- Porter, Gaby. (1990). *Gender Bias: representations of work in history museums*. In: *The Australian Journal of Media and Culture*. Vol. 3, n.º 1. Australia: Griffith University: Institute for Cultural Policy Studies. In: www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom3.1/Porter.html. Consultado em 11/12/2009.

Semedo, Alice; Lopes, J. Teixeira. (Coord.). (2005). *Museus, discursos e representações*. Porto: Edições Afrontamento.

Representações Sociais

- Abric, Jean-Claude. (1994). L'études des représentations sociales. In: Jodelet, Denise. (Dir.). *Les représentations sociales*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bauer, Martin. (2008). A popularização da ciência como "imunização social": a função de resistência das representações sociais. In: Guareschi, Pedrinho; Jovchelovitch; (2008). (org). *Textos em representações sociais*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Bauer, Martin; Gaskell, George. (1999). Towards a paradigm for research on social representations. In: *Journal for the Theory of Social Behaviour*. 29:2, p.163-186. Oxford: Blackwell Publishers.
- Berger, John. (1989). *Modos de Ver*. Amadora: Editora Gustavo Gili SA.
- Berger, P. I.; Luckmann, Th. (s/d). *A construção social da realidade; tratado de Sociologia do conhecimento*. Petrópolis: Vozes.
- Brandão, Eugénio. (1979). Estereótipos em manuais escolares: esboço sociológico sobre a discriminação sexual nos programas de aprendizagem da leitura. *Cadernos da Condição Feminina*, 9. Lisboa: Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres.
- Chartier, Roger. (1991). O mundo como representação. *Estudos Avançados*. Vol. 5, n.º 11. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. In: [http:// www.scielo.br/scielo.php?](http://www.scielo.br/scielo.php?) Consultado em 10 de Junho de 2008.
- Doise, William. (1994). Attitudes et représentations sociales. Jodelet, Denise. (Dir.) *Les représentations sociales*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Durkheim, Émile. (2008). *As regras do método sociológico*. In: <http://www.belbute.com.br/>. (Publicação original 1974). Consultado em 18 de Julho de 2009.
- Hartnett, Oonagh; Boden, Gil; Fuller, Mary. (1979). *Sex-role stereotyping: collected papers*. London: Tavistock.
- Laplantine, François. (1994). Anthropologie des systèmes de représentations de la maladie: de quelques recherches menées dans la France contemporaine réexaminées à la lumière d'une expérience brésilienne. In: Jodelet, Denise. (Dir.) *Les représentations sociales*. Paris: Presses Universitaires de France.

- Le Marec, Joelle. (2001). L'usage et ses modèles: quelques réflexions méthodologiques. *Spirale*, 28. Lille: Université de Lille. In: <http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/documents/archives>. Consultado em 10 de Junho de 2008.
- Lévi-Strauss, Claude. (1986). *Tristes Trópicos*. Lisboa: Edições 70. (Publicação original 1955).
- _____. (1974). L'Identité. In: *Séminaire interdisciplinaire*. Paris: PUF.
- Levy-Bruhl, Lucien. (2002). *L'Âme primitive*. Edição electrónica. 2002. Québec: http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html. Consultado em 18 de Julho de 2009. (Publicação original 1927).
- Lorenzi-Cioldi, Fábio. (1988). *Individus dominants et groupes dominés : images masculins et féminins*. Grenoble: Universitaires de Grenoble.
- Mannoni, Pierre. (2008). *Les représentations sociales*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Neto, António; Cid, Marília; Pomar, Clarinda; Peças, Américo; Chaleta, Elisa; Folque, Assunção. (1999). *Estereótipos de género*. Lisboa: Comissão para a Igualdade e Para os Direitos das Mulheres.
- Oliveira, Márcio. (2003). Representações sociais e sociedades: a contribuição de Serge Moscovici. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 19 - n.º 55. In: "http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092004000200014" Consultado em 10 de Junho de 2008.
- Pavarino, Rosana Nantes. (2004). Teoria das representações sociais - pertinência para as pesquisas em comunicação de massa. In: *Comunicação e Espaço Público*, v. 7, n. 1/2. In: "http://www.unb.br/fac/posgraduacao/revista2004/14_rosana.pdf%20". Consultado em 10 de Junho de 2008.
- Schiele, Bernard; Boucher, Louise. (1994). L' exposition scientifique: une manière de représenter la science. In: Jodelet, Denise. (1994). (Dir.) *Les représentations sociales*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Silva, Maria Ester Vaz da. (2006). *Se tudo fosse bem, a velhice era fácil de enfrentar. Racionalidades leigas sobre envelhecimento e a velhice - um estudo no norte de Portugal*. Tese de Doutoramento em Sociologia. Lisboa: Universidade Aberta.
- Sperber, Dan. (1994). L'étude anthropologique des représentations: problèmes et perspectives. In: Jodelet, Denise. (Dir.) *Les représentations sociales*. Paris: Presses Universitaires de France.

- Spink, Mary Jane. (1993). O conceito de representação social na abordagem psicossocial. In: *Cadernos de Saúde Pública*. Vol. 9, n.º3. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Saúde Pública. In: www.scielo.br/scielo.php. Consultado em 10 de Junho de 2008.
- Tajfel, H. (1983). *Grupos humanos e categorias sociais*. Lisboa: Livros Horizonte. 2 volumes.

RECURSOS DA INTERNET

www.cig.gov.pt

Consultado em 9 de Junho de 2010

<http://daccess-ods.un.org/TMP/4305960.html>

Consultado em 14 de Fevereiro de 2010

www.dre.pt

Consultado em 9 de Junho de 2010

www.ec.europa.eu/employment_social/gender_equality

Consultado em 2 de Abril de 2010

http://europa.eu/legislation_summaries

Consultado em 2 de Abril de 2010

www.eu.gov

Consultado em 2 de Abril de 2010

www.eur-lex

Consultado em 2 de Abril de 2010

<http://www.europarl.europa.eu/activities/committees/committeesList.do?language=EN>

Consultado em 2 de Abril de 2010

www.icom.org

Consultado em 01 de Dezembro de 2009

www.icofom.org.ar

Consultado em 01 de Junho de 2010

www.icom-oesterreich.at/en-thema.html

Consultado em 26 de Julho de 2007

<http://www.icom-oesterreich.at/shop/data/container/Archiv/2007>

Consultado em 01 de Dezembro de 2009

www.igualdade.gov.pt

Consultado em 8 de Junho de 2010 e a 5 de Fevereiro de 2011

<http://www.planotecnologico.pt/pt/estrategiadelisboa/perguntas-frequentes/lista.aspx>

Consultado a 5 de Fevereiro de 2011

www.portugal.gov.pt

Consultado em 14 de Fevereiro de 2010

www.qren.pt

Consultado em 14 de Fevereiro de 2010

<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia>

Consultado a 8 de Junho de 2010

www.unesco.org/shs/gender

Consultado em 14 de Fevereiro de 2010

www.unesco.org/new/en/unesco/about-us/

Consultado em 14 de Fevereiro de 2010

www.onu.org

Consultado em 14 de Fevereiro de 2010

www.onuportugal.pt

Consultado em 14 de Fevereiro de 2010

<http://portal.unesco.org/shs/en/>

Consultado em 14 de Fevereiro de 2010

<http://www.un.org/womenwatch/daw/>

Consultado em 14 de Fevereiro de 2010

<http://www.un.org/womenwatch/daw/ws2009/>

Consultado em 14 de Fevereiro de 2010

<http://www.un.org/womenwatch/daw/followup/ress233e.pdf>

Consultado em 18 de Março de 2010

<http://www.un.org/womenwatch/daw/daw/index.html>

Consultado em 18 de Março de 2010

<http://www.un.org/womenwatch/daw/followup/beijing+5.htm>

Consultado em 14 de Fevereiro de 2010

<http://www.un.org/en/globalissues/women>

Consultado a 14 de Fevereiro de 2010

www.unesco.org/new/en/unesco/about-us/

Consultado em 14 de Fevereiro de 2010

www.undp.org

Consultado em 18 de Março de 2010

<http://unifem.org/about>

Consultado em 14 de Fevereiro de 2010

www.unisrid.org

Consultado em 14 de Fevereiro de 2010

www.unwomen.org

Consultado em 5 de Fevereiro de 2011

[http://www2.ohchr.org/english/law/cedaw.htm"](http://www2.ohchr.org/english/law/cedaw.htm)

Consultado em 8 de Fevereiro de 2010

<http://www.scielo.br/pdf/%0D/ci/v28n3/v28n3a4.pdf> (Hipertexto)

Consultado a 27 de Março de 2011

<http://www.tratadodelisboa.com/documents/Guia%20TL%20Comissao%20Europeia.pdf>

Consultado a 5 de Fevereiro de 2011

ÍNDICE REMISSIVO

Estereótipos: 20, 24, 27, 28, 29, 34, 43, 56, 65, 78, 80, 82, 86, 94, 98, 126, 160, 167, 168, 178, 179, 183, 195, 196, 197, 202, 204, 205, 206, 208, 214, 215, 216, 218, 219, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 233, 234, 239, 246, 247, 249, 251, 253, 254, 256, 258, 259, 260, 261, 266, 268, 275, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 287, 289, 290, 292, 295, 297, 298, 302, 303, 306, 307, 308, 309, 311, 312, 313, 317, 318, 320, 321, 328, 329, 33, 335, 336, 342, 343, 345, 346, 348, 350, 352, 353, 354, 356, 358.

Exposição: 27, 30, 34, 38, 40, 43, 108, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 129, 130, 141, 142, 167, 168, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 191, 196, 197, 199, 202, 203, 204, 206, 214, 221, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 238, 240, 241, 242, 243, 248, 249, 251, 253, 254, 255, 256, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 271, 273, 274, 276, 278, 280, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 298, 299, 301, 302, 314, 315, 316, 317, 318, 321, 323, 324, 325, 326, 328, 330, 332, 335, 337, 338, 339, 340, 342, 345, 351, 352, 354, 355, 358, 359, 360.

Género: 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 123, 129, 142, 143, 149, 152, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 179, 182, 184, 190, 204, 205, 206, 207, 215, 216, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 231, 232, 234, 236, 239, 261, 263, 266, 269, 271, 282, 286, 291, 295, 325, 334, 349, 350, 351, 352, 353, 355, 356, 357, 358, 359, 360.

Identidade: 20, 22, 25, 27, 29, 30, 31, 32, 39, 43, 56, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 68, 70, 71, 87, 91, 93, 96, 100, 103, 105, 112, 114, 115, 118, 121, 124, 128, 131, 132, 137, 138, 145, 148, 149, 151, 152, 155, 156, 158, 160, 161, 164, 165, 167, 173, 175, 179, 183, 190, 201, 211, 212, 213, 240, 241, 289, 299, 312, 326, 330, 333, 348, 349, 356, 357, 358, 359, 360.

Igualdade de género: 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 33, 35, 40, 41, 42, 44, 45, 52, 62, 63, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 91, 92, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 123, 159, 160, 161, 184, 204, 206, 207, 218, 231, 232, 234, 261, 282, 345, 349, 353, 354, 355, 356.

Memória: 21, 22, 25, 29, 30, 32, 39, 43, 98, 103, 105, 114, 120, 132, 137, 138, 140, 142, 145, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 160, 161, 164, 165, 167, 168, 169, 175, 179, 180, 185, 186, 188, 189, 196, 201, 219, 235, 237, 243, 263, 284, 285, 293, 294, 305, 325, 348, 350, 354, 356, 358.

Mulheres: 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 38, 39, 40, 41, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 97, 98, 99, 100, 102, 123, 126, 129, 142, 143, 148, 149, 150, 152, 153, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 181, 186, 188, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 226, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 239, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 318, 319, 320, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360.

Museologia: 23, 32, 34, 35, 36, 40, 42, 43, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 112, 113, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 159, 161, 168, 170, 173, 175, 178, 182, 188, 221, 239, 350, 355, 357, 359, 360.

Nova Museologia: 23, 31, 42, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 119, 120, 121, 124, 125, 126, 130, 140, 145, 147.

Museus: 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 98, 99, 100, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 160, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 171, 172, 173, 175, 176, 178, 180, 181, 182, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 197, 199, 200, 201, 202, 206, 214, 219, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 230, 231, 232, 233,

235, 236, 237, 238, 239, 240, 282, 283, 284, 298, 306, 311, 312, 313, 314, 326, 344, 345, 346, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360.

Património: 20, 21, 22, 25,26, 29, 30, 31, 32, 33, 39, 43, 99 100, 103, 105, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 12, 127, 128, 130, 131, 133, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 152, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 195, 196, 199, 200, 201, 202, 221, 231, 233, 236, 237, 239, 240, 241, 262, 264, 293, 311, 314, 315, 330, 344, 348, 349, 356, 357, 358.

Representações Sociais: 24, 29, 30, 33, 34, 36, 37, 40, 43, 44, 155, 173, 179, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 214, 219, 228, 231, 232, 233, 234, 237, 239, 260, 277, 282, 317, 344, 350, 351, 352, 354.

Sociomuseologia: 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 43, 44, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 112, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 130, 135, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 147, 152, 153, 154, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 178, 179, 180, 182, 183, 188, 191, 199, 200, 201, 204, 206, 222, 228, 231, 232, 233, 234, 348, 349, 350, 352, 353, 355, 357, 358, 359, 360.