



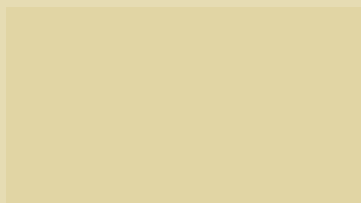
Renan Alves de Souza

Casa-Museu Bissaya Barreto:

Uma Experiência Museal Através da Vida Privada

Relatório de estágio no âmbito do Mestrado em Gestão e Programação do Património Cultural e Museologia, orientado pela Doutora Irene Maria de Montezuma de Carvalho Mendes Vaquinhas, apresentado ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Setembro de 2017



Faculdade de Letras

Casa-Museu Bissaya Barreto: Uma Experiência Museal Através da Vida Privada. Relatório de Estágio

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Relatório de estágio
Título	Casa-Museu Bissaya Barreto: Uma Experiência Museal Através da Vida Privada
Autor/a	Renan Alves de Souza
Orientador/a	Irene Maria de Montezuma de Carvalho Mendes Vaquinhas
Júri	Presidente: Doutor Francisco Paulo de Sá Campos Gil
	Vogais:
	Doutor Duarte Manuel Freitas
Identificação do Curso	2º Ciclo em Gestão e Programação do Património Cultural e Museologia
Área científica	Museologia
Data da defesa	02-10-2017
Classificação	16 valores



Agradecimentos:

Meus sinceros agradecimentos a todos que me apoiaram durante a minha trajetória no mestrado. Aos meus queridos professores pelos conhecimentos transmitidos. Aos funcionários da Casa Museu Bissaya Barreto pelo carinho, em especial, à então diretora da Casa Museu Bissaya Barreto Isabel Horta e Vale pelo acolhimento.

À minha família do outro lado do atlântico, tão grande quanto o amor e a saudade que eu sinto.

À Doutora Irene Vaquinhas pelo acompanhamento, leitura crítica e respeito pelo meu esforço.

E, por último, ao meu amor, a Ana Luís Garcia, por estar comigo em todos os momentos, sem o qual não conseguiria realizar este trabalho.

RESUMO

O presente relatório configura uma das possíveis escolhas de percurso para o segundo ano do mestrado em Património Cultural e Museologia, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, no ano letivo 2016-2017. Para concluir o meu percurso neste mestrado optei pelo estágio que deu origem ao presente relatório. A entidade acolhedora foi a Casa Museu Bissaya Barreto, em Coimbra, onde desenvolvi atividades de cariz museológico ao longo de aproximadamente seis meses.

Em um primeiro momento reflito sobre o tema da casa-museu, enquanto uma tipologia museal específica, com práticas de conservação próprias, e com uma missão e objetivo particular.

Feito isto parto para aquele que foi, em concreto, o meu objeto de estudo: a Casa Museu Bissaya Barreto. Aqui pude ter contacto com a teoria na prática desenvolvendo algumas atividades que me couberam aqui explicar de forma mais pormenorizada.

Durante este percurso também pude inteirar-me um pouco daquilo que foi a vida do seu patron, bem como a história e o contexto social vivido na época em que habitou o espaço que foi também a minha “casa” neste período.

Numa terceira parte, concentro-me no que, efetivamente, foi o trabalho desenvolvido e objeto de estudo: a Casa Museu Bissaya Barreto. Nesta instituição, pude ter contato com a teoria na prática, desenvolvendo algumas atividades que me couberam aqui explicar de forma mais pormenorizada, muito em particular, o trabalho de inventariação.

Com este trabalho pretendo também aproximar todas as pessoas de Bissaya Barreto, dando a conhecer um médico que “sabia mais do que apenas de medicina”.

PALAVRAS-CHAVE: Casa Museu; Bissaya Barreto; Museologia; Inventário; Práticas Museais; Estágio.

ABSTRACT

This report is one of the possible choices for the second year of the Master's Degree in Cultural Heritage and Museology at the Faculty of Letters of the University of Coimbra in the academic year 2016-2017. In order to complete my course in this master's degree, I chose the internship that originated this report. The welcoming entity was the Casa Museu Bissaya Barreto, in Coimbra, where I developed museological activities for approximately 6 months.

At first I reflect on the theoretical aspects of the house-museum, as a specific museum typology, with specific conservation practices, and with a particular mission and purpose. Once this is done, I will go to my object of study: the Casa Museu Bissaya Barreto. Here I had contact with theory in practice by developing some activities that will be explained here in more detail.

During this internship I was also able to learn a little more about Bissaya Barreto's life, as well as the history and the social context in which he lived in the time when he was alive in the house that was also my "home" during this period.

KEY WORDS: House Museum; Bissaya Barreto; Museology; Inventory; Museological Practices; Internship

Lista de Siglas

ICOM – International Council of Museums (Comitê Internacional de Museus)

DEM HIST – Demeures Historiques

MBB – Museu Bissaya Barreto

UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

Índice

Introdução.....	14
CAPÍTULO I – Casas Museu: problemas teóricos e práticos.....	17
1.1. O conceito de Casas-Museu: uma breve reflexão sobre o termo	18
1.1.1. Casas-Museu, Museu-Casa ou Casa-Histórica?	20
1.1.2. Uma tipologia museal.....	21
1.1.3. A função de uma Casa-Museu.....	24
1.1.4. Casas-museu e as questões sobre a inclusão e a acessibilidade	25
CAPÍTULO II – Caracterização da entidade acolhedora	28
2.1. O patrono: uma breve biografia.....	28
2.2. A Fundação Bissaya Barreto	30
2.3. A Casa-Museu Bissaya Barreto.....	33
2.3.1. Jardim	34
2.3.2. Interior e suas coleções.....	35
CAPÍTULO III – Atividades desenvolvidas na entidade acolhedora.....	45
3.1. Elaboração do Inventário (Novembro de 2016 – Fevereiro de 2017).....	45
3.1.1. Um caso particular: a Medalhística	52
3.1.2. Considerações finais sobre o trabalho de inventariação na Casa Museu Bissaya Barreto	55
3.2. Apoio logístico na desmontagem da exposição retrospectiva “31 anos – 31 obras” (Janeiro de 2017).....	56
3.3. Visitas Guiadas.....	62
Conclusão	64
Bibliografia.....	66

Introdução

O presente trabalho surge como resultado de um estágio curricular no âmbito do Mestrado em Gestão e Programação do Património Cultural, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Sendo a minha área específica, dentro deste mestrado, a vertente de museologia, desde cedo o tema das Casas Museu me despertou um interesse particular.

Cabe aqui, antes de mais, partilhar uma experiência, ainda no ano letivo dedicado à aprendizagem, em sala de aula, dos conteúdos lecionados nas unidades curriculares, e que foi decisivo na escolha desta entidade, a Casa Museu Bissaya Barreto, para cumprir o meu estágio. Em abril de 2016 tive a oportunidade de visitar a Casa Museu Egas Moniz, em Avanço, também ele um ilustre médico, prémio Nobel da medicina português. Fiquei fascinado ao perceber as especificidades museológicas desta tipologia tão pouco estudada.

Chegado ao ano da escolha de percurso académico a fazer, optei pelo estágio. Esta opção não surgiu tão clara no primeiro momento em que a coloquei como hipótese. Porém, tinha uma certeza: pretendia investigar e escrever sobre Casa Museu e, à primeira vista, a dissertação para final de mestrado apresentou-se mais aliciante. No entanto, pouco tempo antes de tomar a minha decisão final percebi que havia forma de unir os dois mundos: a prática e a teoria. Coimbra, para além do seu património histórico incontornável, oferecido e dinamizado essencialmente pela Universidade, tem muitos outros cantos, cheios de histórias, para descobrir.

Baseado na experiência, enquanto futuro museólogo, que tinha tido na Casa Museu Egas Moniz, procurei algo em Coimbra que me desse o mesmo prazer estético mas que, desta vez, me permitisse um envolvimento na prática. Ao encontrar a Casa Museu Bissaya Barreto soube, de imediato, que, nesse espaço, poderia ter ferramentas para que essas práticas pudessem concretizar-se.

Os desafios foram muitos. Em termos teóricos, tinha já conhecimento sobre práticas museais, práticas essas comuns a todos os museus tradicionais. No entanto, no contexto de Casa Museu, as especificidades dessas mesmas práticas são de grande expressão. Aquilo que, no início, causou o meu fascínio, ao longo do meu estágio revelou-se um desafio. Sobretudo porque, e nessa circunstância reside a magia da Casa Museu, a simplicidade que pretende transmitir ao visitante, dando-lhe a conhecer a vida íntima do

seu patrono, esconde o sistema de normas e de regras que mantêm a ordem e a catalogação do seu interior. Tal como um formigueiro, aparentemente simples por fora, a Casa Museu encerra, para quem faz parte do seu interior, uma complexidade particular, regida pelo interesse de manter viva a memória de quem lá habitou, da forma mais próxima possível, nos fazendo sentir contemporâneos do seu patrono.

Para esta tarefa pude contar com a ajuda do Centro de Documentação Bissaya Barreto que me proporcionou todo o tipo de ferramenta para iniciar o trabalho que, ao longo da maior parte do estágio, ocupou as minhas manhãs na Casa Museu.

O meu estágio começou por tentar perceber quem era Bissaya Barreto, uma tarefa difícil visto que Bissaya Barreto estava longe de ser somente um médico. Ao conhecer a sua história consegui interiorizar a Casa Museu como uma extensão do seu próprio retrato e, de certa forma, como um diário dos seus gostos pessoais e das suas conquistas até a nível profissional e político. Consegui assim conviver com o seu fantasma dentro daquele espaço.

Numa segunda fase propus uma tarefa, que não estava concluída e que deixei em curso, que me pareceu fundamental para uma Casa de tamanha dimensão histórica e cultural para a cidade de Coimbra: conceber um inventário que uniformizasse e se adaptasse ao máximo, dentro do possível, às normas estabelecidas pela Rede Portuguesa de Museus. Essa tarefa exigiu muito trabalho de pesquisa em duas frentes, por um lado tinha fichas de inventário criadas pela própria Fundação Bissaya Barreto, as quais não estavam adequadas às normas propostas pela Rede Portuguesa de Museus, e, por outro lado, as regras explícitas da Rede Portuguesa de Museus.

Deixo apenas, como nota, o facto de que a Fundação já inventariava, apesar de tudo, de acordo com alguns dos pressupostos sugeridos pelas normas gerais de inventário da Rede Portuguesa de Museus. O meu trabalho consistiu, portanto, essencialmente em fazer as adaptações no sentido de normalizar as designações dadas para a identificação das peças para que, no futuro, se tornasse mais fácil o trânsito das mesmas.

Neste sentido, o presente relatório pretende apresentar uma breve síntese descritiva sobre o trabalho desenvolvido na instituição acolhedora. Para o fazer, parto de uma contextualização geral do conceito de Casa Museu, tal como dos seus problemas teóricos e práticos. Avanço, posteriormente, para uma caracterização da entidade acolhedora, ou seja, a Casa Museu e o seu patrono, onde aproveito para tecer algumas considerações, não só

sobre a história de vida de Bissaya Barreto, mas também para fazer uma breve análise às práticas museológicas e seus métodos expositivos.

Finalizo o meu relatório com as valências mais práticas que pude exercer enquanto aspirante a museólogo, na minha experiência de estágio, na esperança de ter dado ou, pelo menos, iniciado um valioso contributo na organização do espólio da entidade que me acolheu.

CAPÍTULO I – Casas Museu: problemas teóricos e práticos

“Quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradias, viajamos até o país da infância imóvel, imóvel como o imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos revivendo lembranças de protecção. Alguma coisa fechada deve guardar as lembranças deixando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca terão a mesma tonalidade das lembranças da casa” (Bachelard, 1998: 25).

O tema das casas-museu para mim não é novo. Já havia estudado esta temática em outros contextos, razão pela qual inicio o meu trabalho por uma citação de *Bachelard*. Neste momento, com a museologia como percurso acadêmico, tenho a oportunidade, mais uma vez, de me aventurar através do seu espaço edificado e concreto sem que, com isso, esqueça ou negligencie o simbólico que permeia toda a sua estrutura.

Minha primeira experiência com uma casa-museu data de meados dos anos noventa, ainda em tenra idade, durante um passeio organizado pela então minha escola primária. A visita foi à casa-museu de Santos Dumont, localizada em Petrópolis, região serrana do estado do Rio de Janeiro, no Brasil. A casa pertencia ao nosso dito “pai da aviação”, inventor não só do avião mas também do relógio de pulso. Naquela altura, obviamente, não consegui estabelecer *links* interpretativos com o seu patrono, tal como não pude perceber a narrativa criada pelo seu percurso. Pelo que me lembro, seu interior era composto, basicamente, de suas invenções, dispersas por todos os recantos da casa e tinha uma entrada com degraus vertiginosos. Era sem dúvida o retrato de quem lá viveu. Um inventor. Assim, são as casas-museu.

Pouco mais de vinte anos depois, tive a oportunidade de voltar à casa-museu de outro homem da ciência. Desta vez, um Nobel. Seu nome era Egas Moniz, natural da vila de Avanca, motivo de orgulho para a região. Nesta altura já não estava no meu país de origem, mas sim no país que tão bem me acolheu enquanto estudante: Portugal. A minha visita ocorreu durante o primeiro ano de mestrado em museologia na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, durante a aprendizagem na unidade curricular de “História e Missão dos Museus” ministrada pela Professora Doutora Irene Vaquinhas. Ao analisar-se o

historial não só dos museus enquanto instituição mas, também, o pensamento museológico e o surgimento de diversas tipologias museais, lembrei-me imediatamente das casas-museu como uma destas tipologias, quase tão antiga quanto o próprio museu em si na forma em que o conhecemos.

Hoje, quando entro numa casa-museu, sinto uma enorme nostalgia daqueles tempos em que tive o privilégio de ter visitado pela primeira vez uma. E não é para menos, uma vez que o espaço doméstico tem uma relação estreita e, ao mesmo tempo, simbólica com a infância, como afirma Gaston Bachelard em sua obra intitulada “*A Poética do Espaço*”.

As casas-museu têm essa característica singular de evocar a memória de um passado íntimo e, ao mesmo tempo, colectivizar essa memória de forma a que a visitaçãõ destes espaços nos faça re-visitar o nosso próprio passado. Através de um recorte doméstico, a casa-museu bombardeia-nos com emoções.

1.1. O conceito de Casas-Museu: uma breve reflexão sobre o termo

Os conceitos de casa e de museu parecem antitéticos. A casa em si preserva a dimensão do espaço familiar privado. É a partir da casa que se constrói a cidade ao seu redor. Já o conceito de museu, por sua vez, tem uma dimensão pública. Museus, em sua concepção original (concepção esta a que me refiro com base no romantismo francês) são espaços públicos, destinados ao saber. A respeito disto poderíamos aqui citar as definições, tanto de casa (referencio apenas algumas de suas múltiplas designações dadas pelo dicionário) como de museu (pelo ICOM) como um ponto de partida para, assim então, mostrar a fusão destes dois conceitos e como se articulam:

Comecemos pelo vocábulo “*casa*”:

“1. Qualquer construção destinada a habitação; prédio; residência; vivenda; 2. Cada uma das divisões de uma habitação 3. Conjunto dos membros de uma família 4. Conjunto dos bens de uma família” (Porto Editora, 2011: 316).

Quanto a “*museu*”:

“O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite” (Disponível em: http://icom-portugal.org/documentos_def,129,161,lista.aspx)

A simples consulta a dicionários e às definições dadas pelo ICOM, como fonte sobre os conceitos de casa e de museu, podemos notar que há uma multiplicidade muito maior de sinónimos para a palavra casa do que para o conceito de museu que, inclusivamente, já foi institucionalizado e consolidado por sua entidade reguladora, o ICOM. De entre suas muitas particularidades, a antítese entre público/privado, espaço íntimo/espaço ostensivo, são as que mais aos olhos nos saltam. Essa antítese entre público e privado tem origem em algumas alterações políticas e sociais trazidas à superfície ainda no século das luzes, representadas nas figuras do *Estado e a sociedade*. A respeito disto, Irene Vaquinhas em seu texto “*Sob o olhar da história: da vida privada familiar à vida privada individual*”, incluído na obra intitulada “*História da vida privada em Portugal*”, aponta que “*Em rigor a vida privada define-se por oposição à vida pública, identificando “aquela que se passa em particular”, ou seja, distingue-se por aquilo que a separa dos órgãos formais do aparelho político-administrativo do Estado e de tudo o que denuncia uma relação com a coisa pública, sejam bens, valores ou o exercício de uma actividade profissional*” (Vaquinhas, 2011: 10).

Embora ambos os conceitos sejam antagónicos, foi no despertar de uma consciência liberal de origem pré-oitocentista, impulsionada pela revolução francesa, que tendia para uma maior sofisticação no processo de individualização dos sujeitos integrantes de uma sociedade e, ao mesmo tempo, no processo de solidificação do pensamento de que “*todos somos iguais*” que, tanto a casa, como o museu, tomaram formas e contornos pelos quais os conseguimos identificar nos dias de hoje. Os museus tornaram-se definitivamente instituições de carácter público e, em contrapartida, a casa um espaço privado enquanto cristalização da família e da vida privada, refúgio e ninho para uma felicidade individual e, ao mesmo tempo, coletivizada através de mudanças em seus planos arquitetónicos que previam a criação de espaços privados e aposentos para cada um dos elementos que a compõem.

Atento a estas considerações, podemos chegar à conclusão de que as casas-museu

são lugares em que habita a memória de quem lá viveu. Estas instituições satisfazem a curiosidade do público, mostrando, para a sociedade, como era a vida privada de um determinado personagem social.

1.1.1. Casas-Museu, Museu-Casa ou Casa-Histórica?

Os termos casas-museu, museu-casa e casa-histórica são utilizados em diversos países (tanto na Europa quanto na América) para designar a mesma tipologia museal. Como já foi mencionado, esta tipologia museal é muito recente e ainda se encontra em processo de categorização, o que tem dificultado as ações em torno da seleção das metodologias museológicas que devem ser implementadas nestas instituições. Na Europa, especificamente, em Portugal, utiliza-se o termo “casa-museu” para designar tais instituições, as quais guardam a memória através do seu espaço doméstico em que habitavam seus antigos patronos. Será esse também o termo que utilizarei neste trabalho para me referir, não só a estas instituições como, também, aquela da qual me proponho a falar neste trabalho. Para este tema, tenho como referência a dissertação de Mestrado “*Casa Museu em Portugal*” de António Ponte.

Embora estas terminologias sejam aplicadas para se referirem à mesma tipologia museal, estas possuem diferentes etimologias. Num artigo intitulado “*Casa-Museu, Museu-Casa ou Casa-Histórica? Uma Controvertida Tipologia Museal*”, Micheli Martins Afonso, da Universidade Federal de Pelotas, refere o seguinte: “*De fato, a principal premissa para que uma instituição de guarda seja instituída como Casa-Museu, diz respeito à constituição histórica do ambiente ou a reconstrução da memória do mesmo, através de objetos, documentos, e ações que identifiquem o patrono (a) e a sua relação com uma vivência íntima. Esta homenagem deve ser baseada na utilização de objetos que pertenceram ao ser ou grupo homenageado, além de sempre estar relacionado com as vivências do homenageado em um ambiente íntimo, a sua residência. Além disso, para que seja considerada como instituição de guarda necessita ser inerente ao local a atribuição de práticas museológicas efetivas, como exposição, conservação, educação, documentação, entre tantas outras ações que compreendem a área museológica e, sobretudo, serem abertas ao público.*” (Disponível em: <http://www.eumed.net/rev/cccss/30/casa-museu.html>).

Uma casa-museu é um local que tem uma relação estreita com o seu patrono e, obrigatoriamente, possui práticas museológicas dentro de seu espaço. Nos países anglófonos a distinção entre casa-museu e casa-histórica não existe, enquanto nos países latinos (especificamente no caso Luso-Brasileiro) essa diferença não só existe, como é apontada por António Ponte em seu texto “*Casas-Museu em Portugal*”:

"Em Portugal, considera-se a casa histórica como uma estrutura relacionada com alguma figura pública de relevância nacional, regional ou local, ou com algum acontecimento da história do país ou de um determinado local, sem que, contudo, tenha implícito o trabalho e a função museológica. Não tem inclusivamente de estar aberta ao público." (Ponte, 2007: 23).

Como se pode constatar, uma casa-histórica só pode assumir o estatuto de casa-museu a partir de momento em que põe em prática metodologias que visam o tratamento museal do espaço. Nem toda a casa-histórica é, por conseguinte, uma casa-museu. Assim, seguindo este raciocínio iniciado por António Ponte, podemos afirmar, com segurança, que nem toda casa-histórica é uma casa-museu, mas toda casa-museu é também, por definição, uma casa-histórica.

Ainda no que respeita às diferentes terminologias, no caso da casa-museu (termo aplicado em Portugal) e do museu-casa (termo aplicado no Brasil), existem algumas diferenças. Enquanto um museu-casa tem de, obrigatoriamente, ter espólio próprio do local de origem, uma casa-museu não compartilha desta obrigação. Uma casa-museu, independentemente da origem do espólio, edifício ou coleção, para que assim possa ser designada, para além da aplicação das práticas museais necessárias para carregar este epíteto, perpetua e estreita a relação com a memória das vivências domésticas do seu patrono.

1.1.2. Uma tipologia museal

Sabemos que a museologia, enquanto campo teórico, pode ser entendida como um “*conjunto de tentativas de teorização ou de reflexão crítica sobre o campo museal, ou ainda como a ética ou a filosofia do museal*” (Desvallées, 2013: 54).

Ao referir-se a casa-museu como uma tipologia museal, o que na realidade se pretende afirmar é que, enquanto tal, a casa-museu faz parte da realidade do panorama

museológico e, assim, a museologia enquanto ferramenta teórica, através de sua problematização, tem a responsabilidade de colocar problemas que tentarão ser resolvidos através de seus conceitos.

O adjetivo “museal” também permite um alargamento da nossa concepção tradicional do que é um museu (coleção, insituição, exposição) de forma a possibilitar a compreensão de determinadas experiências que nos escapam pelo não enquadramento nas formas tradicionais, tais como os museus sem coleções, museus extramuros, cidades museus, casas-museu ou mesmo ecomuseus. Ao caracterizar-se algo como “museal”, de modo imediato, se está a considerar a sua conservação e exposição pública.

Embora esta tipologia seja quase tão antiga quanto o museu tradicional em si, que remonta ao séc. XIX, as casas-museu ainda estão em processo de categorização e só começou, de fato, a ser difundida, enquanto gênero museal, a partir de 1998 com a criação do DEMHIST, comitê especial do ICOM. DEMHIST nada mais é do que a abreviação do termo em francês para "*demeures historiques*", ou seja, "casas históricas".

“DEMHIST came into being in Palazzo Spinola in Genoa, in 1997. During the conference "Living History. Historic House Museums" for the first time the need was expressed of a specific ICOM committee devoted to this particular category of museums. The participants signed a petition which the ICOM-Italy president, Giovanni Pinna, submitted to the 1998 ICOM General Conference in Melbourne where it was accepted and ratified” (Disponível em: <http://demhist.icom.museum/>)

De entre as atividades promovidas por este órgão, elencam-se conferências por todo o mundo, publicações, curadoria, estudos e pesquisas. Assim, como resultado de todas essas atividades, foram desenvolvidas categorizações das tipologias de casas-museu pelo mundo, embora ainda esteja muito por categorizar. Sua plataforma ainda não contempla todas as tipologias de casas-museu que existem. Contudo, arrolam-se as tipologias que foram listadas na conferência de Viena na Áustria, em 2007, por Rosanna Pavoni, professora de História da Arte da Faculdade de Milão e ex-presidente do DEMHIST:

“Demhist Categorization Project House Museums Typologies

- 1. Personality houses (writers, artists, musicians, politicians, military heroes, etc)*
- 2. Collection houses (the former home of a collector or a house now used to show a*

collection)

3. *Houses of Beauty (where the primary reason for a museum is the house as work of art)*

4. *Historic Event houses (houses that commemorate an event that took place in/by the house)*

5. *Society houses (house museums established for no historic reason by a local community seeking a social cultural facility that may reflect its own identity)*

6. *Ancestral homes (country houses open to the public)*

7. *Royal power houses (palaces open to the public)*

8. *Clergy houses (monasteries, abbots' houses and other ecclesiastical buildings with a former or current residential use, open to the public)*

9. *Humble homes (vernacular buildings such as modest farms valued as reflecting a lost way of life and/or building construction)''*

(Disponível em: http://www.museumartconsulting.com/sito_ingles/case-museo_Pavoni-2.htm).

Numa tentativa de eliminar a arbitrariedade das práticas museológicas dentro das casas-museu no que respeita, em particular, à conservação, à inventariação, à exposição, o DEMHIST, ao longo de mais de dez anos, vem tentando caracterizar todos os tipos de casas-museu que existem em todos os continentes. Essa categorização é importante na medida em que identifica as especificidades de cada uma dessas instituições. A intenção é criar uma metodologia global desenvolvida pela, então, secretária científica do DEMHIST, Rosanna Pavoni, em conjunto com diversas casas-museu, em vários países diferentes, e seus respectivos profissionais que, através de uma ficha disponibilizada em seis línguas, discutiriam soluções para os problemas mais comuns que têm de enfrentar tais como: restauração, métodos expositivos, atividades educativas, de entre outras práticas museais.

Com tantas singularidades referentes aos patronos que habitavam esses espaços e, também, por serem ambientes muito específicos, a sua configuração pode não favorecer o exercício de práticas museológicas. Atualmente, a melhor fruição possível destes espaços dependerá do trabalho desempenhado pelos profissionais que atuam nesta área, bem como das pesquisas desenvolvidas neste sentido que, até ao momento, continuam a crescer no

sentido de proporcionarem uma melhor experiência ao público visitante.

1.1.3. A função de uma Casa-Museu

O poeta e filósofo francês *Paul Valery* em “*O Problema dos Museus*”, publicado, em 1931, deixa transparecer seu sentimento de melancolia perante o ápice da modernidade enquanto caminhava pelas sombrias galerias de arte do Museu do Louvre. Para ele, todas aquelas esculturas queriam comunicar “sua própria inexistência”. O museu, no ponto de vista do poeta, é, antes de qualquer outra coisa, um “reduto de visões da morte”. Em 1950, *Theodor Adorno*, em seu texto intitulado “*Museu Valery-Proust*”, reafirma a mesma concepção mortuária da realidade museal alemã, quando afirma que “*Museu e Mausoléu não estão unidos apenas por uma associação fonética*” (Adorno, 2003: 121). Esta frase desqualifica o espaço museu na medida em que, para Adorno, este aniquila as obras que abriga, ao impossibilitar a produção de novos discursos das mesmas.

Essas relações, entre museus e mausoléus, configuram, portanto, um problema para museus de arte. No entanto, no caso das casas-museu é, precisamente, o que se pretende: a casa-museu tem como objetivo mostrar o espaço morto que, outrora, teve vida. Espaço esse que, pela via da musealização, serve de salvaguarda da memória do seu patrono através dos objetos e outros resquícios que possam causar no público um certo sentimento de contemporaneidade com a personalidade que aí habitou. É como se pudéssemos coexistir naquele espaço ao mesmo tempo e juntamente com o fantasma de seu patrono.

A principal função de uma casa-museu é a celebração da memória de um personagem ou fato social. Pretende-se o perpetuar daquele legado contando a sua história através do espaço doméstico. A respeito da missão de uma casa-museu, *António Ponte*, em seu texto *Casas-Museu Definições e Tipologias*, observa que “*O mergulhar no passado, no privado, permitirá ao visitante um melhor conhecimento sobre a pessoa que admira, ou perceber, em certos momentos, o porquê de determinada atitude e de certa forma de vida, porque ao evocar o homem, legitima-se ou nega-se a sua vivência, mas conhecem-se sempre os factores que influenciaram a formação da sua personalidade*” (Ponte, 2007: 23).

Diferentemente do valor didático de outras tipologias museais relacionadas, ora ao

civismo, ora a questões de identidade ou, ainda, ao saber enciclopédico do mundo, a casa-museu, com uma abordagem diferente e mais intimista, mostra ao público o espaço privado de outros indivíduos, permitindo ao seu visitante a chance de experimentar o sentimento de nostalgia.

Assim, quando entramos numa casa-museu, somos bombardeados com um vendaval de lembranças através de objetos cheios de valor sentimental. Uma memória individual que tende a coletivizar-se na medida em que, nesse espaço, podemos, através da intimidade alheia, re-visitar a nossa própria intimidade. Conseguimos nos sentir, de uma forma ou de outra, “em casa” e esta é uma característica única de entre todas as tipologias museológicas que existem. É possível “morar” naquele espaço durante o curto tempo de visita enquanto penetramos num espaço íntimo do qual seu dono, provavelmente, nunca o pensou fruído por outras pessoas.

1.1.4. Casas-museu e as questões sobre a inclusão e a acessibilidade

O debate contemporâneo relativo às questões de acessibilidade e de inclusão nos espaços considerados património público tem ganhado cada vez mais força e protagonismo. Esta relevância é o resultado não só de um aumento de estudos científicos publicados sobre essa matéria mas, também, do desenvolvimento das ciências humanas, através das quais se afirma ser nosso dever encarar os diversos indivíduos através das suas especificidades. O espaço museal sofre, assim, a necessidade de reconfiguração física e, por consequência, expositiva, para atender às “novas missões museológicas”. Estas, por sua vez, correspondem não só aos paradigmas da *nova museologia* mas, também, ao que está estipulado no artigo 27º da Declaração Universal dos Direitos Humanos, que considera todos os indivíduos como dignos do direito de usufruir da vida cultural da sua comunidade: “1. *Toda a pessoa tem o direito de tomar parte livremente na vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar no progresso científico e nos benefícios que deste resultam*” (Disponível em: <https://dre.pt/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>)

Quando se equaciona o tema da acessibilidade, a primeira coisa que vem à mente é a dificuldade de cariz físico-sensorial. Contudo, este conceito está muito para além da exclusão física e cognitiva, atingindo também o patamar social, financeiro e comunicativo.

Colocadas estas considerações devemo-nos perguntar se a realidade museal das

casas museu está preparada para receber uma grande multiplicidade de públicos e, ainda, oferecer um percurso inclusivo para todos. Sabemos que a realidade da maioria dos museus não corresponde, propriamente, a espaços que foram concebidos e pensados de forma a abrigar suas coleções e receber públicos diversos. No caso das casas-museu a situação torna-se ainda mais delicada, uma vez que estamos a lidar com um espaço que, em sua gênese privada, foi concebido de maneira a atender única e exclusivamente às necessidades da pessoa ou das pessoas que a habitaram.

Sendo assim, intervenções estruturais que visam melhorar a acessibilidade física dentro do espaço da casa-museu, dependendo da forma como forem executadas, correm o grande risco de descaracterizar a casa-museu. Devemos perceber que a preservação do espaço, tal como ele foi concebido, é importante na medida em que a casa-museu reflete os modos de vida de um personagem histórico ou social que, por sua singularidade, se distingue dos seus contemporâneos.

Desta forma, *“quando se entra numa casa-museu, para além dos sistemas de vida doméstica, observando os objectos na sua forma original ou próxima dela, penetra-se directamente na intimidade de alguém, uma pessoa muitas vezes introvertida e que nunca pensou nesse espaço para ser fruído por estranhos. É esta intromissão, a vontade de olhar a forma como alguém ali viveu, que suscita o interesse de uma substancial parte do público”* (Ponte, 2007: 6).

A casa museu Anne Frank¹, a exemplo, um dos museus mais visitados da cidade de Amsterdam na Holanda, possui alguns dispositivos que visam melhorar a acessibilidade sensorial (visual e auditiva) como a distribuição de *folders* em braile que podem ser conseguidos no balcão de informações. Quanto ao público portador de deficiências auditivas é possível ter acesso a um suporte complementar e eficaz com filmes sobre a casa. Relativamente às questões de cariz físico, infelizmente a casa possui escadas que ligam o percurso ao anexo secreto, o que inviabiliza a visita a pessoas em cadeiras de rodas. Contudo, o museu ameniza esta questão com a construção de um edifício novo, ao lado, todo ele acessível com exposições temporárias, cafeteria, livraria e casas de banho. Todos esses espaços contam com acesso especial e uma equipa pronta a ajudar quando necessário. Podemos concluir, com este exemplo, que, apesar de ainda haver muito por fazer, as dificuldades sensoriais dos visitantes da casa-museu acabam por ser ultrapassadas

¹ A respeito disto, todas as informações disponíveis online para consulta em www.annefrank.org/pt/Museu

mais facilmente que as de cariz físico uma vez que estas, para serem colmatadas, pressupõem colocar a hipótese de intervencionar o espaço que, precisamente por ser como é, conserva o seu interesse museológico.

As casas-museu são, assim, responsáveis por encurtar a distância entre o indivíduo comum e o indivíduo reconhecido como figura de interesse, ao ponto da sua vida privada ser digna de documentação museológica, com todas as forças de convergência e divergência que estes conceitos podem levantar, provocando uma tensão constante entre a acessibilidade e a necessidade de conservação da casa tal como foi deixada pelo seu patrono. Poder-se-á, assim, concluir, que as casas-museu, com toda as suas potencialidades museológicas se aproximam da sociedade, pois nela converge a vida do indivíduo que a visita e do indivíduo que a habitou, unindo ambos no sentimento comum, simples e semelhante que, de uma maneira ou de outra, é a vida quotidiana do ser humano.

CAPÍTULO II – Caracterização da entidade acolhedora

2.1. O patrono: uma breve biografia

Fernando Baeta Bissaya Barreto Rosa nasceu em Castanheira de Pêra, distrito de Leiria, região centro de Portugal, no dia 29 de outubro de 1886. Filho de Albino Inácio Rosa e de sua mulher, Joaquina da Conceição Bissaya Barreto. Em 14 de julho de 1897, aos 13 anos, muda-se para Coimbra onde estudaria no *Liceu Central de Coimbra* e, posteriormente, na Universidade de Coimbra. Durante seus anos de bacharelato, Bissaya Barreto, de acordo com seu biógrafo *Pierre Goemaere*, cursou três distintas licenciaturas: “*Estudava Medicina para satisfazer às tradições de minha família, a filosofia para me satisfazer a mim próprio e as matemáticas porque estava persuadido que era a engenharia a carreira que me esperava*” (Goemaere, 2011: 32).

Durante os anos de Universidade, Fernando Bissaya Barreto teve o despertar de uma consciência republicana, anti-monárquica, aderindo ao protesto conhecido como “*Greve Académica de 1907*”. Também fez parte dos 160 alunos conhecidos como “*Os Intransigentes*” recusando-se, assim, a fazer a matrícula para o exame desse mesmo ano, 1907. O movimento teve ressonância em todo o país e reivindicava reformas na Universidade de Coimbra, de cunho pedagógico, político e cultural, bem como o fim do conservadorismo ideológico. Resultante de tensões iniciadas na segunda metade do século XIX, o ambiente acadêmico durante as últimas décadas de monarquia havia se transformado num espaço de rebelião e de difusão de novas ideias que, entre outras coisas, apontavam para o fim da monarquia. Bissaya Barreto, como aponta *Carlos Olavo*, na obra de *Alberto Xavier*, “*História da Greve Académica de 1907*”, é sinalizado como uma das figuras de destaque deste acontecimento estudantil. Assim, “*Além daqueles hóspedes lisboetas, eram nossos convidados Vincente Pindela, Pedro Sabugosa, Carlos Amaro, Bissaia Barreto, Xavier da Silva e Mira Fernandes*” (Xavier, 1963: 21).

Ainda enquanto estudante, para além de republicano convicto, participou ativamente na *Carbonaria*². Também foi colega de Oliveira Salazar, por quem nutria grande admiração, no tempo em que eram frequentadores do *Centro Académico de Democracia Cristã*. Depois da licenciatura em Medicina, no ano de 1911, Bissaya Barreto escolhe seguir a vida política como área de atuação (embora tenha exercido medicina, efetuando cirurgias nos cantos mais recônditos de Portugal).

Enquanto político, foi eleito, em 1911, deputado à Assembleia Nacional Constituinte, pelo círculo da Figueira da Foz, graças ao fato de ter um passado estudantil republicano, regime político que Portugal experimentava pela primeira vez. Em paralelo, frequentava aulas de sua especialização na carreira da medicina: a cirurgia. Três anos mais tarde, em 1914, regressa à cidade de Coimbra onde, não só lecionaria na Universidade de Coimbra a disciplina de “Técnica Cirúrgica” mas, também, fazia operações cirúrgicas por toda a região centro, especialidade que contribuiria para o dar a conhecer a grande parte do país.

Sendo, nos anos 1920, um nome já consagrado entre os habitantes da região centro, seja pelos estudantes de medicina como pelos seus pacientes, a 7 de Março de 1927 foi eleito presidente da Comissão Administrativa da Junta Geral do Distrito de Coimbra. Esse cargo permitiu ao médico colocar em prática muitos dos seus ideais de reforma médica e social, ideais esses consolidados pela sua observação da realidade estruturalmente débil do país, em termos de assistência social e de falta de capacidade para responder a surtos de doenças como a tuberculose ou a lepra. Durante estes anos, Bissaya Barreto desenvolveu, em conjunto com a comissão administrativa, obras diversas de natureza assistencialista. Em 1932 foi eleito presidente da Junta Geral do Distrito (posteriormente junta de Província da Beira Litoral) onde permaneceu por quase meio século. Contou, para isso, “*Com o fortíssimo apoio das estruturas políticas e governamentais do Estado Novo e de Salazar em particular, Bissaya Barreto reuniu um conjunto de recursos financeiros e humanos*

² No entanto, é importante notar que “*Muita gente confunde Maçonaria com Carbonária ou, pelo menos, associa uma destas sociedades à outra.(...) a acção da Maçonaria quando da Revolução Republicana não se apresenta – aparentemente – tão interventiva no terreno quanto a Carbonária e, muito menos esta funcionou como braço armado da primeira, como se tem escrito e falado*” (Inácio e Pereira, 2014: 7). Como notam, ainda, os autores na obra “*Carbonários e outros revolucionários*”, a Carbonária foi introduzida em Portugal entre 1822 e 1823. A sua filosofia “*desde as suas origens em Itália, encontra-se imbuida de um Romantismo tardio (...)*”(Inácio e Pereira, 2014: 7). Esta organização era “*secreta, iniciática, ritualística com objectivos políticos definidos, tendo como defesa fundamental a liberdade pública e a perfeição humana, assumindo em dadas épocas uma feição anticlerical, adversária das congregações religiosas, não significando, contudo que os seus membros fossem ateus*” (Inácio e Pereira, 2014: 8).

inigualáveis na época, que lhe permitiu criar núcleos de combate aos flagelos sociais do seu tempo. Toda essa rede de assistência foi mais tarde designada por Obra Social do Professor Bissaya-Barreto”(Fundação Bissaya Barreto, 2008: 68).

A partir dessa sua nomeação, foram concebidas inúmeras instituições criadas para o bem-estar da população da região centro do país³: sanatórios, leprosarias, casas da criança, lares para idosos, colónias de férias, com destaque para, a sempre contínua, luta contra a tuberculose, muito em especial, a abertura dos sanatórios de Covões e Celas, a Maternidade Bissaya Barreto e do parque temático Portugal dos Pequenitos, cujo início das obras remonta a 1938, tendo terminado em 1950.

Em 1956 Bissaya Barreto foi agraciado com a condecoração da *Grã-Cruz da Ordem de Benemerência*, condecoração que distingue aqueles que se destacaram por atos de abnegação em favor da coletividade. No ano de 1958 cria a Fundação Bissaya Barreto para assegurar a continuidade da sua obra social ao longo de mais de 50 anos de existência.

2.2. A Fundação Bissaya Barreto

A Fundação Bissaya Barreto foi criada pelo próprio patrono, em conjunto com alguns amigos e seguidores do professor catedrático da Faculdade de Medicina da Universidade de Coimbra e insigne cirurgião, com o intuito de se dar continuidade à obra social que aquele tinha promovido. Sua atual presidente é Patrícia Viegas (esposa do já falecido Nuno Viegas, o antecessor da atual presidente). Como o próprio Bissaya Barreto esclarecia: *“Quero que a fundação assente em homens que sejam meus amigos (...). Portanto aceito o senhor Ernesto Sena de Oliveira, meu bom amigo, (...). Também aceito que sejam a base da nova fundação os meus amigos Coronel Ernesto Pestana, Conselheiro Botelho, Dr. Moura Relvas, e Dr. Santos Bessa, a que se juntarão os meus dois amigos aqui presentes (Eng.º Horácio de Moura e Dr. Lino Cardoso)”* (Fundação Bissaya Barreto, 2007: 15).

³ Também conhecida como região da Beira, abrangendo os distritos de Castelo Branco, Viseu, Coimbra, Guarda e Aveiro. A Beira litoral resulta de uma reforma administrativa provocada pela entrada em vigor da Constituição da República Portuguesa de 1933, que veio trazer novas designações e divisões territoriais passando a região da beira a ser dividida em duas. Uma dessas regiões é então a Beira litoral da qual Coimbra passou a fazer parte.

Na altura da inauguração da Fundação Bissaya Barreto, Portugal era um dos mais pobres países da Europa ocidental, com inúmeras carências sociais, ligadas diretamente ao fenómeno de interiorização e ruralidade que o país sofreu durante o Estado Novo⁴. Esta foi, também, época do "boom" migratório que levou cerca de 1 milhão de portugueses para outros países da Europa, sobretudo, França. Não admira, por isso, que *"A fundação Bissaya-Barreto foi reconhecida como instituição de utilidade pública administrativa, estatutariamente direccionada para a prestação de serviços nas áreas social, cultural e de valorização cívica"* (Fundação Bissaya Barreto, 2007: 15).

De acordo com os seus Estatutos, a natureza e fins da Fundação são os seguintes:

“Artigo 2º- A fundação propõe-se fomentar, desenvolver e manter as seguintes modalidades de assistência:

- a) Assistência materno-infantil em todos os seus múltiplos aspectos;
- b) Assistência educativa, abrangendo a construção e direcção de jardins de primeira infância, escolas infantis e escolas profissionais;
- c) Assistência na doença, nos seus diversos aspectos e pelas melhores formas ao seu alcance, consoante as possibilidades;
- (...)
- i) Outras formas de assistência que venham a tornar-se possíveis e necessárias”.

Atualmente, no âmbito da cultura, a Fundação Bissaya Barreto dispõe dos seguintes equipamento culturais:

- o Portugal dos Pequenitos⁵: idealizado por Bissaya Barreto e projetado pelo arquiteto modernista português Cassiano Branco⁶, foi inaugurado a 8 de Junho de 1940;

⁴ Como nota Heloísa Helena de Jesus Paulo *“Com o advento da República abre-se um período de debates sobre a situação da sociedade portuguesa. O estado de miséria de uma parcela da população e o aumento constante da emigração levantam questões de ordem social e económica”* (Paulo, 1990: 395). Salazar impõe-se, assim, a um Portugal em que *“O passado é o da miséria, do abandono, da falta de esclarecimento, da pobreza crónica, enquanto, o presente, a realidade do Estado Novo, ainda que não consiga eliminar de todo a pobreza, é o tempo do Estado Assistencial, de auxílio, do ensinamento e da valorização dos ideais esquecidos, entre eles, o da vida rural e do regionalismo”* (Paulo, 1990: 398).

⁵ Bissaya Barreto, *“que se tornou catedrático aos vinte e oito anos (...) dotado de um profundo senso pedagógico no que tange ao público infantil”* demonstra-o bem na *“elaboração de um espaço como o*

- Casa-Museu Bissaya Barreto: O espaço onde residiu por quase cinquenta anos o professor Doutor Bissaya Barreto tem, hoje, após o devido tratamento museal de inventariação e conservação do seu mobiliário bem como da extensa coleção de obras de cariz artístico, uma configuração que permite o acesso ao público em geral. A casa foi projetada, em 1923, pelo arquiteto Fiel Viterbo e concluída em 1925. Hoje em dia, para além do espólio próprio, dispõe de uma galeria onde se realizam diversas exposições temporárias ao longo do ano, bem como de um Centro de Documentação, também acessível ao público desde 2009, cujas funções também passam pelo processo de inventariação, preservação e estudo dos objetos da casa, e auxílio e divulgação de pesquisas no âmbito da vida, atividade profissional e instituições criadas pelo professor Doutor Bissaya Barreto.
- Casa das Artes da Fundação Bissaya Barreto: localizada na Avenida Sá da Bandeira, em Coimbra, no antigo edifício que servia de sede à Fundação Bissaya Barreto antes desta se mudar para Santa Clara. A Casa das Artes dá abrigo ao “*Condomínio Criativo*”, iniciativa que conta com diversas atividades de cariz artístico, oficinas de novas tecnologias e lazer.

A Fundação Bissaya Barreto atua também em outras vertentes, tanto educativas como de ação social e apoio a formação profissional. Dentro dessas áreas destacam-se algumas instituições, tais como:

“Portugal dos Pequenitos. A idéia da educação como forma de solucionar os problemas sociais existentes, leva à construção de uma miniatura do que seria um país ideal, fruto de um regime ideal, de momentos históricos específicos” (Paulo, 1990: 399). Assim sendo, concordamos que Portugal dos Pequenitos “*é um dos frutos de um projeto de assistência médica e social que abrange Coimbra e as regiões circunvizinhas. É a imagem de Portugal que carrega os valores que marcam uma determinada noção de “portuguesismo” e de cidadania*” (Paulo, 1990: 406).

⁶ Cabendo fazer uma pequena nota biográfica de Cassiano Branco, recorro à obra “*Dicionário de história do Estado Novo*” que indica, com ano de nascimento e morte, respetivamente, os anos de 1897 e 1970. Cassiano era “*Arquitecto estabelecido em Lisboa, cidade onde nasceu (...). Da sua enorme produção, ressaltam o Eden-Teatro (1929-1931) com um cinematográfico sistema de escadarias e de foyers, e sobretudo o Hotel Vitória (1934-1936)*” (Tostões, 1996: 103). Cabe também mencionar que Cassiano Branco foi “*excluído da encomenda oficial das grandes obras públicas do regime, por questões que se prendiam com as opiniões políticas que manifestava, afirmando-se claramente opositor do regime, a sua actividade profissional confina-se à encomenda privada*” (Brito, 1996: 103). Mesmo assim o arquiteto aqui mencionado torna-se a figura “*de vanguarda que mais influenciou a arquitetura corrente da cidade, impondo um estilo e uma moda*” (Tostões, 1996: 103). No que diz respeito ao projeto “Portugal dos Pequenitos”, Cassiano Branco realça “*a trajetória proposta por Raul Lino em A Nossa Casa, de 1919, e A Casa Portuguesa, de 1929*” (Paulo, 1990: 400).

- Colégio Bissaya Barreto: criado em 2003 e localizado na Quinta dos Plátanos, em Bencanta, este estabelecimento de ensino tem como particularidade dar resposta ao público portador de deficiência auditiva proporcionando-lhe a inclusão no ambiente de ensino. O Colégio, atualmente, leciona todos os ciclos do ensino básico.
- Centro Geriátrico Luís Viegas: criado em 2005 e localizado na Figueira da Foz. O Centro Geriátrico Luís Viegas é uma instituição que se destina ao público com mais de 65 anos de idade, disponibilizando atividades que visam a reabilitação física, cognitiva bem como a reinserção social dos seus residentes.
- Centro de Formação Bissaya Barreto: responsável, desde sua certificação, em 1997, pela melhoria e qualificação na formação de profissionais que atuam em entidades públicas e privadas de apoio social.

2.3. A Casa-Museu Bissaya Barreto

“(...) deixaram-nos os seus pensamentos sob a forma literária, quer de carácter científico e técnico, quer de forma ligada à escrita, e os dons intelectuais associados ao mundo que permanentemente os rodeava, ou seja, a sua casa. E assim nasceram e foram instituídas as casas-museu dos Médicos.” (Borges, 2010: 157).

A casa-museu Bissaya Barreto está localizada na Rua da Infância, número 23, junto ao aqueduto de São Sebastião, em Coimbra. Foi a residência, durante aproximadamente cinquenta anos, do humanista, médico, filantropo e professor catedrático da Universidade de Coimbra, Fernando Bissaya Barreto. Este apelidava a sua residência de “*refúgio*”, como o belga Pierre Goemaere, biógrafo e amigo pessoal de Bissaya Barreto, explicita em sua biografia. Em 1984, a Fundação Bissaya Barreto decide adaptar o espaço para uma casa-museu, inaugurando-a dois anos depois, em 1986.



Gravura n.º 1 – *Diário de Coimbra*, edição do dia 16 de janeiro de 1986 (Fotografia por Ana Luís Garcia)

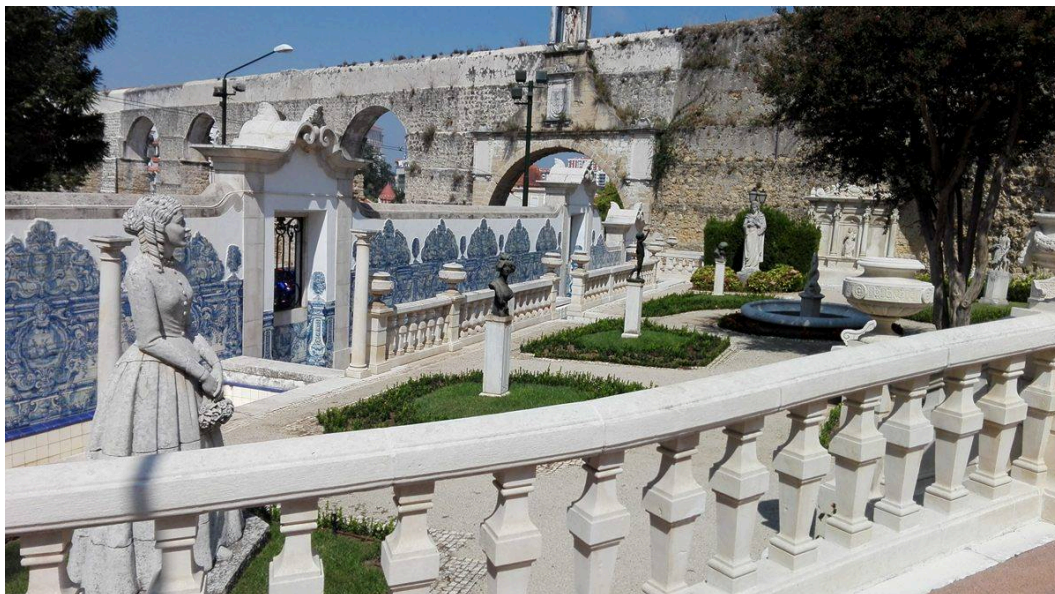
Esta casa-museu é sócia fundadora da Rede Portuguesa de Casas Museu, da qual é sede e também fundadora da Coimbra–Rede Museus, do qual fazem parte outros museus como o Museu Nacional Machado de Castro, o Museu Municipal de Coimbra, entre outros. Na atualidade, a instituição conta com um público anual médio, segundo o seu relatório de contas 2015/2016, de cerca de 600 visitantes.

2.3.1. Jardim

Dentro do espaço habitacional, delimitado pelo alto muro que acompanha a curvatura da rua, bem como pelo gradeamento a ferro realizado por Lourenço Chaves de Almeida⁷, existe um jardim onde foram colocadas esculturas de proveniência portuguesa e italiana, esculpidas em mármore, bronze e pedra. Neste também existe uma fonte em estilo

⁷ Lourenço Chaves de Almeida viveu entre os anos de 1876 e 1952 e “foi um dos artistas mais brilhantes do ferro forjado, cujas obras não se circunscreveram a Coimbra, “cidade das Grades” (...), mas se encontram dispersas por várias localidades do País” (Mendes, 2006: 11). Editado pela Imprensa da Universidade de Coimbra, a obra “*Memórias de um ferreiro*” foi redigida na década de 1940, recolhendo memórias importantes deixadas por Lourenço.

francês, de ferro, do início do século XX. Numa das paredes, nos limites do jardim, há um extenso painel de azulejos barrocos fabricados em Lisboa no século XVIII e provenientes de algum convento da região, assim como outras peças de arte que compõem a casa.



Gravura n.º 2 – Casa Museu Bissaya Barreto: Jardim
(Fotografia por Ana Luís Garcia)

2.3.2. Interior e suas coleções

O interior da casa-museu Bissaya Barreto é um testemunho direto não só do dia-a-dia do médico e filantropo republicano mas, também, das suas visões de mundo e, principalmente, de sua preferência estética pessoal. Fernando Bissaya Barreto foi um grande colecionador de arte de diversos tipos: arte sacra e decorativa, porcelanas, esculturas e pinturas de escolas diversas. Contudo, destaca-se a sua preferência estética por obras de pintores naturalistas portugueses tais como José Malhoa, Moura Girão, Fausto Sampaio, Fausto Gonçalves, Maria de Lourdes Mello e Castro e Alberto Sousa. Neste sentido, “*Numa casa-museu a coleção é o conjunto de objectos do quotidiano doméstico existente em qualquer habitação, ligados ao gosto pessoal do patrono e peças de artes decorativas, sendo possível determinar os acervos mais ou menos valiosos, mais ou menos eruditos, de acordo com o gosto, interesses, actividade profissional e situação financeira do patrono*” (Borges, 2010: 157).

Segundo Augusto Borges, o colecionismo é uma marca de personalidades ligadas ao republicanismo, ideologia perfilhada tanto por Fernando Bissaya Barreto, como outros seus contemporâneos como Egas Moniz, Anastácio Gonçalves e Miguel Torga. Obviamente, tal só era possível pelo facto de que tais médicos pertenciam à elite socioeconómica portuguesa da época. Como bem nota Augusto Borges *“Fazendo uma leitura sobre os colecionadores, no período que tratamos em Portugal podemos, de forma muito segmentária, coloca-los em dois patamares distintos mas com os mesmos objectivos: (...) os que, pela sua actividade profissional e elevado grau cultural, estavam integrados no restrito grupo da elite social portuguesa”*(Borges, 2010: 98).



**Gravura n.º 3 – Casa Museu Bissaya Barreto: Quarto de Hóspedes
(Fotografia por Ana Luís Garcia)**

A casa-museu Bissaya Barreto de fato, em seu interior, confirma a figura do médico republicano do início do século XX: um homem de saber enciclopédico, embebido pelo espírito republicano, de formação intelectual superior, sempre interventivo no meio que o rodeava, interessado na arte produzida, não só pelo seu tempo e país, mas por diversas escolas literárias e estéticas. Era especialmente interessado na história da humanidade e na assistência social como forma de alterar realidades. Assim, não só a casa de Bissaya Barreto como a de outros médicos contemporâneos seus, musealizadas ou não, constituem-se como exemplos para as gerações futuras.

Outra característica transversal a Bissaya e outros contemporâneos que induzia o interesse pelo colecionismo era o espírito humanista associado não só à filantropia mas a um compromisso republicano. Colecionar, para estes homens, não era apenas um *hobbie*, mas correspondia a um dever cívico para com a república. Como esclarece Augusto Borges: “(...) nascidos nos finais do séc. XIX, com exceção do Dr. Fernando Namora, os Médicos que estudamos desenvolveram arquétipos culturo-mentais substanciados no provir da união, igualdade, fraternidade e liberdade entre as raças, abrangendo os seus ideais, interesses culturais diversificados, os quais se reflectiram no seu dia-a-dia. Era, sem dúvida, o espírito republicano que estava na génese da criação das colecções, onde coleccionar para a res pública era um dever e nunca uma forma de altruísmo” (Borges, 2010: 159).

Augusto Borges, em seu texto “*Casas-Museu de Médicos em Portugal: Espaço e Memória*”, insere a casa-museu Bissaya Barreto na tipologia de casa-museu de médicos “humanistas” (Borges, 2010: 160). Esta tipologia, contudo, não existe na lista oficial de tipologias de casas-museu do DEMHIST.

Também no sentido de contribuir para as classificações das casas-museu em Portugal, o museólogo António Ponte, em 2007, propõe novas categorias especificamente criadas para o caso português, uma vez que entende que as classificações do DEMHIST não correspondem à realidade portuguesa. Na sua proposta de classificação está contemplada a *Casa-Estética* ou *Colecção*, ou seja, casas-museu que têm como objetivo homenagear uma personalidade através das colecções que este reuniu durante a sua vida. As colecções localizam-se nos espaços onde o homenageado viveu, sendo que a ideia principal não é o conhecimento da personalidade do patrono, mas sim suas colecções. Esta classificação, criada pelo museólogo António Ponte, contudo, também não traduz de todo a realidade museal da casa-museu Bissaya Barreto, uma vez que a mesma preserva, ainda em forte medida, a memória de seu patrono. Em diversos espaços penetramos em sua intimidade, como a sala de estar, o escritório e o quarto, por exemplo.



Gravura n.º 4 – Casa Museu Bissaya Barreto: Sala de Estar
(Fotografia por Ana Luís Garcia)

De acordo com as tipologias de casas-museu disponibilizadas pelo DEMHIST, e fundamentadas por Rosanna Pavoni nas suas várias conferências sobre o tema ao redor do mundo (no caso em apreço, mais precisamente em 2007, na cidade de Viena), já enunciadas no capítulo anterior deste trabalho, proponho referenciar a casa-museu Bissaya Barreto como pertencente à segunda categoria das classificações propostas pelo DEMHIST: “*Collection houses (the former home of a collector or a house now used to show a collection)*” (Disponível em: http://www.museumartconsulting.com/sito_inglese/case-museo_Pavoni-2.htm).

Ao considerarmos esta casa como a casa-museu de um colecionador não estamos, no entanto, a esquecer o seu patrono. Ainda que Bissaya Barreto seja uma personalidade histórica em Portugal, o que também insere o seu domicílio na categoria “Personality Houses”, cuja descrição abrange a envolvência social do patrono, a classificação por mim proposta, não reduz a casa-museu a um mero acervo de coleções, mantendo viva a relação com seu patrono.

Importa ressaltar, na sequência da exposição feita até aqui, que a classificação do DEMHIST, “Casa-museu de colecionador” apesar de, *grosso modo*, poder remeter para a classificação de António Ponte, mencionada anteriormente, não se identificam e supõem entendimentos distintos.

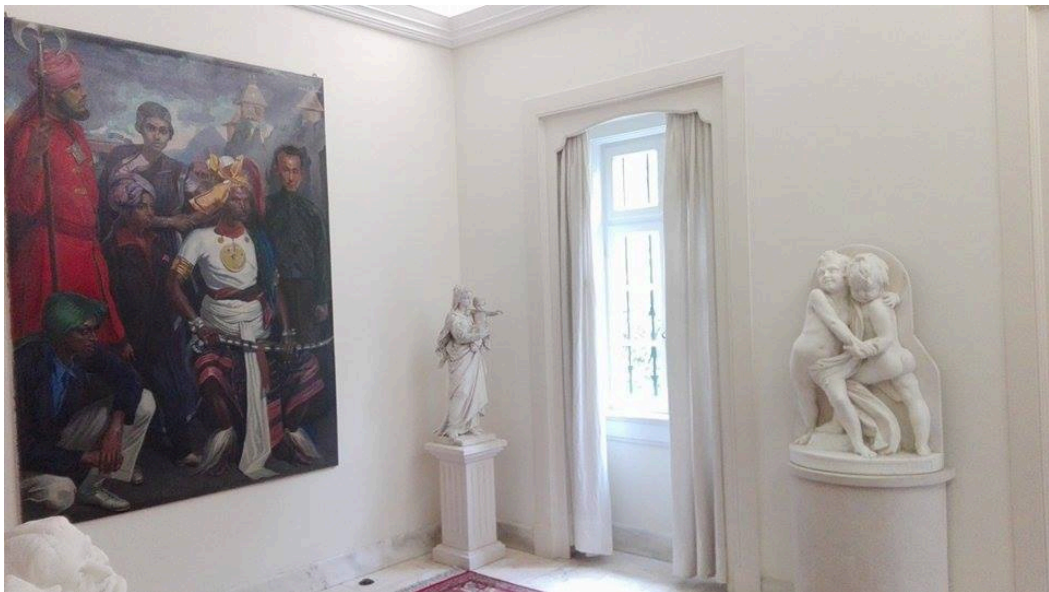
Para além do grande espaço ocupado pelas suas coleções de arte no interior da casa, tanto nos extensos corredores como na sala de estar e aposentos diversos, algumas alterações no espaço físico original da casa, concebida por Fiel Viterbo na década de 1920, foram feitas em meados da década de 1980, pela ocasião do preparo para a abertura ao público, de modo a abrigar suas coleções dando-se, assim, ênfase ao viés colecionador de Bissaya Barreto.

A título de exemplo, refira-se que a extensa coleção de porcelana da Companhia das Índias está disposta num grande salão que não existia na altura em que Bissaya Barreto viveu na casa. Aquele espaço, originalmente, era constituído por três quartos de hóspedes e um banheiro, mantendo-se, assim, até o início das reformas, no ano de 1984, altura em que a fundação já tinha a pretensão de abrir a casa ao público, optando por transformar essas divisões em um grande salão expositivo da coleção de porcelanas de Bissaya Barreto.

O número de janelas da sala corresponde ao número de quartos que existiam antes dos trabalhos de requalificação do espaço para abertura ao público em meados da década de oitenta, como se pode concluir desta afirmação: *“Por razões práticas e de prioridade estratégica os colecionadores republicanos estavam mais direccionados para as “artes decorativas”. Desta forma salvavam o património da incúria e destruição”* (Borges, 2010: 95). Outro espaço igualmente adaptado nos anos 1980 foi a sala de engomados e costura, a qual também cumpria funções de arrecadação. Hoje a sala abriga, para além de esculturas, duas obras do pintor *Eduardo Malta*.

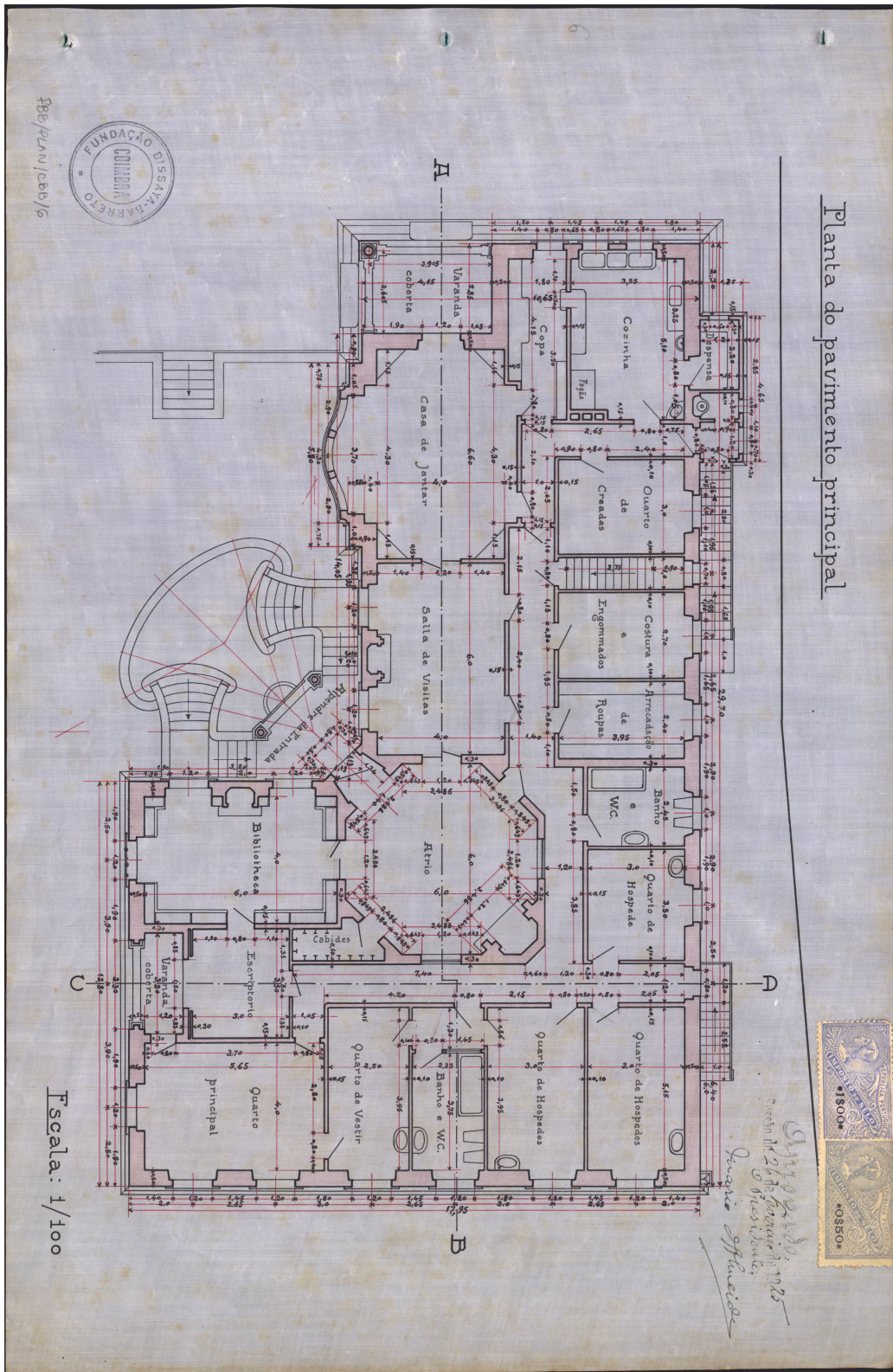


**Gravura n.º 5 – Casa Museu Bissaya Barreto: Sala da Companhia das Índias
(Fotografia por Ana Luís Garcia)**



**Gravura n.º 6 – Casa Museu Bissaya Barreto: Sala de Engomar
(Fotografia por Ana Luís Garcia)**

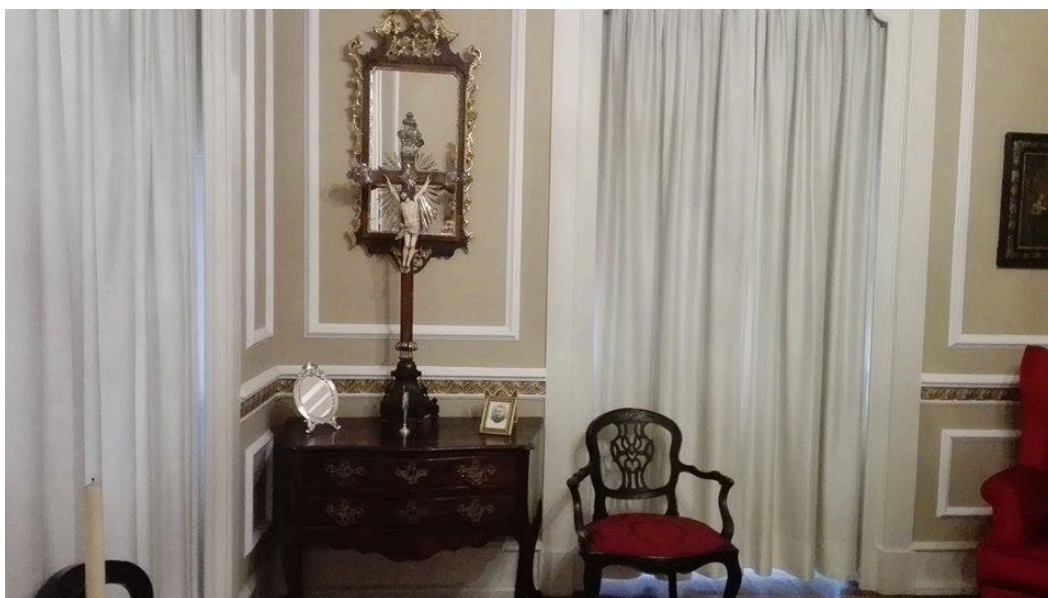
As mudanças registadas podem ser conferidas na planta original da casa, riscada na década de Vinte por Fiel Viterbo, a qual segue abaixo:



Gravura n.º 7 – Casa Museu Bissaya Barreto: Planta Arquitetónica
(Fotografia cedida pelo Centro de Documentação Bissaya Barreto)

A alteração significativa destes espaços domésticos, e também dos objetos de cultura material que os integra, pode causar problemas na caracterização da identidade do seu patrono e na capacidade única das casas-museu que é de, a partir de ambientes certamente familiares para qualquer pessoa, e através do potente discurso dos objetos de cultura material em seu interior, permitir a aproximação ao público através da empatia que causam, fazendo com que este mesmo visitante revise a sua própria identidade. Como explicita Bucaille, *“E o que há de mais familiar, conhecido e quotidiano que a cultura material dos objectos, dos gestos, dos hábitos de todos os dias? Se o copista casualmente menciona estes objectos e estes gestos, fá-lo com uma palavra que levanta ao historiador problemas de interpretação, em vez de lhe fornecer informação”* (Bucaille, 1989: 10).

“Expõe-se”, assim, o patrono não só no âmago de suas conquistas ou de sua erudição mas também de suas fragilidades, anseios, angústias, superstições ou qualquer outro desafio do dia-a-dia de todos os seres humanos comuns. Cada espaço, cada cômodo, traduz a identidade da pessoa que ali habitou. Assim sendo, *“É este ambiente doméstico representando a maneira como alguém viveu, que reflectirá aspectos tão pessoais, como, por exemplo, a forma de se situar no mundo, transportando os visitantes para os tempos desse quotidiano que suscita interesse e curiosidade Estas”* (Ponte, 2007: 5).



Gravura n.º 8 – Casa Museu Bissaya Barreto: Quarto
(Fotografia por Ana Luís Garcia)

Em outras palavras, só faz sentido uma casa-museu existir, enquanto tipologia museal assim designada, se pudermos enxergar, através do seu discurso, o “*outro Bissaya Barreto*”, o ser humano que habitou aquele espaço. Cabe aos profissionais da instituição assegurar esse objetivo da melhor forma possível. É justamente a curiosidade e o *voyeurismo* que derivam do interesse em verificar como o patrono daquela casa viveu, sua forma de enxergar o mundo, de agir e de se situar em seu tempo, que leva, por sua vez, o público visitante a ter interesse pelo espaço.

Do ponto de vista histórico, o alargamento do conceito de “*Cultura Material*” promovido, em grande parte pelo desenvolvimento da arqueologia, permite-nos hoje investigar determinados modos de vida a partir de objetos comuns do cotidiano como fonte documental. No entanto, “*Quem diz arqueologia diz vestígios de habitações e de edifícios, de objectos domésticos e de utensílios, etc., logo, de cultura material*” (Bucaille, 1989: 10).

Quanto mais se recua no tempo, mais o documento escrito, enquanto fonte, se torna escasso até nos restar apenas vestígios materiais que falam por si mesmos. A maturidade dos estudos em “*cultura material*” parece ser alcançada como Richard Bucaille e Jean Marie Pesez apontam em seu texto intitulado “*Cultura Material*”, durante os primeiros vinte anos do século XX, quando se torna indispensável para os estudos em diversas matrizes das ciências humanas, como a arqueologia e a antropologia. De notar, porém, que “*Embora proporcionem testemunhos únicos e significativos, os registos materiais colocam ao historiador o problema da sua acessibilidade, fruto da dispersão por entidades nacionais, municipais e particulares(...)* O alargamento do conceito de fonte histórica veio permitir que os objectos do quotidiano passassem a ser considerados “documentos”, isto é, fontes para o estudo da humanidade.” (Vaquinhas, 2011: 454).

A partir destes objetos do cotidiano, ou “*os testemunhos materiais do passado*” (Vaquinhas, 2011: 454), podemos começar a reconstruir o que era o ambiente doméstico de determinado tempo ou estrato social, bem como seus modos de vida. Na qualidade de estudante em museologia e, por sua vez, diante desta realidade museal apresentada pela casa-museu Bissaya Barreto, penso que não podemos de forma alguma dissociar a casa de suas coleções, uma vez que ela mesma é o cenário pensado pelo seu patrono como o abrigo ideal para as mesmas. O próprio advento desta tipologia museal, em Portugal, é contemporânea da implantação da república, surgindo “na sequência da instalação dos Museus Nacionais, para educar o povo” (Borges, 2010: 95). O ato de colecionar, e deixar

um legado para as gerações futuras, corresponde não só a um dever cívico, mas a um dos maiores anseios e vontade do próprio patrono, uma vez que Bissaya Barreto “*doou sua casa e colecções de arte para se instituir uma Casa-Museu*” (Borges, 2010: 96).

Em contrapartida, ao visitar uma casa-museu, o público pode, através de um contato visual direto com o cenário apresentado, ir ao encontro do simbólico que ele representa. Isso faz com que muitas destas instituições optem por não usar ferramentas interpretativas, como as legendas ou panfletos com uma explicação mais detalhada sobre os objetos. Nestes casos, a simples visita guiada será o bastante.

Porém, considero de extrema importância a criação de dispositivos que auxiliem a interpretação não só do espaço das casas-museu enquanto abrigo mas, também, dos modos de vida privada que vigoravam na época em que elas foram habitadas, principalmente quando se associam mudanças à forma original da casa. Não se sugere o recurso a grandes infraestruturas ligadas às novas tecnologias ou a qualquer outro tipo de parafernália que, por vezes, só descaracterizam o ambiente, mas sim medidas simples, como a distribuição de panfletos aos visitantes logo que entram na instituição, nos quais se incluam um mapa da casa na sua forma original, por exemplo, e possíveis contextualizações sobre o espaço e seu patrono. A casa-museu Bissaya Barreto, a exemplo de uma conveniente utilização das novas tecnologias, já conta com aplicativos para telemóvel com descrições detalhadas de cada cômodo da casa, o que, por si só, constitui um importante apoio que, por ser discreto, não contribui para a descaracterização dos espaços mas sim para a sua interpretação.

CAPÍTULO III – Atividades desenvolvidas na entidade acolhedora

3.1. Elaboração do Inventário (Novembro de 2016 – Fevereiro de 2017)

Proceder à continuação da elaboração do inventário da Casa Museu Bissaya Barreto foi a primeira tarefa que me foi distribuída, no início do meu estágio curricular, em outubro de 2016. Uma vez que se trata de uma fundação privada, não pertencente à *Rede Portuguesa de Museus*, a Casa Museu Bissaya Barreto dispõe de inventário eletrônico próprio (*Primer Cadastro*), desenvolvido especificamente para inventariar todo o patrimônio da Fundação Bissaya Barreto, seja ele musealizado ou não, e com um sistema de classificação próprio, criado especialmente para a instituição. Por outras palavras, a mesma ferramenta eletrônica tanto serve para catalogar objetos de interesse museal, como objetos de diferente cariz, pertencentes às várias áreas de atuação da Fundação Bissaya Barreto. Ao tempo do começo da minha atividade, como estagiário na instituição, o estado da situação do inventário afigurava-se incompleto, sendo urgente a sua continuação, e, por sua vez, o que já tinha sido elaborado precisava de correção e de uniformização.

Embora a Casa Museu não tivesse ainda concluído o processo de inventário de todo o seu património, pude contar, na tarefa de que fui incumbido, com o recurso a um catálogo elaborado pelo *Centro de Documentação Bissaya Barreto*, o qual disponibiliza foto e descrição de todos os objetos musealizados e expostos na casa, bem como algumas informações sobre a sua proveniência e incorporação na Fundação. A entidade também criou, no sistema informático, uma conta com passe para a ferramenta eletrônica *Primer Cadastro*, de forma a permitir-me fazer as alterações que julgasse necessárias nas fichas já disponíveis, assim como a criar novas entradas para objetos/peças ainda não inventariados.

Desta forma, o meu trabalho consistia no seguinte: continuar o processo de inventariação dos objetos de cultura material, expostos ao público, da Casa Museu Bissaya Barreto, corrigindo, quando assim se impunha, entradas elaboradas ao período anterior ao trabalho que, entretanto, estava a executar, completando-as com informações adicionais, em caso de as haver, e proceder ao inventário de peças ou objetos que ainda não tinham

sido objeto de qualquer tratamento e que, por isso, ainda não constavam do sistema de catalogação.

Em complemento a esta tarefa, sugeri utilizar, como norte teórico no processo de uniformização das fichas de inventário, a obra disponibilizada pelo *Instituto Português de Museus*, hoje Direção Geral do Património Cultural, intitulada “*Normas Gerais de Inventário – Artes Plásticas e Artes Decorativas*” de Elsa Garrett Pinho e Inês da Cunha Freitas. Este projeto de uniformização, datado do ano 2000, e ainda em vigor, configura-se uma solução prática, possibilitando que todos os museus pertencentes à *Rede Portuguesa de Museus*, possam dispor da mesma ficha de inventário, com os mesmos sistemas classificativos. Este sistema facilita o empréstimo de peças entre instituições museais uma vez que, desta forma, se uniformizam as denominações correspondentes aos seus respectivos campos classificatórios. No fundo, utilizando aqui uma metáfora, é como colocar todos os museus a “falar a mesma língua”. Por esse motivo escolhi a obra “*Normas Gerais de Inventário – Artes Plásticas e Artes Decorativas*” para apoiar a minha intervenção no inventário da entidade acolhedora, uma vez que a maior parte dos objetos que integram o espólio da Casa Museu Bissaya Barreto é constituído, precisamente, por objetos de artes decorativas.

Para apoiar as considerações práticas que farão parte deste capítulo, foi elaborado um quadro com o elenco e respetivo número das peças por mim inventariadas ao longo do período de estágio (Quadro nº 1).

Tipologia	Número	Percentagem
Pintura	10	30,3%
Escultura	3	9,0%
Medalhística	5	15,2%
Artes decorativas	15	45,4%
Total	33	100%

Quadro n.º 1 – Número e caracterização tipológica das peças inventariadas

Feitas estas considerações iniciais, importa começar por uma definição teórica que será essencial para mergulharmos na prática. Refiro-me, em concreto, à definição de inventário presente na obra supramencionada que serve de apoio a todo este capítulo. Esclarecem as autoras, Elsa Garrett Pinho e Inês da Cunha Freitas, que, por inventário, no contexto museológico, se entende “*a relação mais ou menos exaustiva de todos os objetos que constituem o acervo próprio da instituição, independentemente do seu modo de incorporação, e que são passíveis de registo no Livro de Inventário Geral do museu*” (Freitas, 2000: 15).

As mencionadas autoras da obra entendem por “modo de incorporação” a maneira como a peça dá entrada na instituição, identificando-se a respetiva data em que esse processo é feito. Consideram que a incorporação pode ser feita de várias formas (entre as quais, por doação, aquisição ou produção própria do museu), assinalando ser importante que essa informação integre a ficha de inventário de todas as peças.

A linha mestra que norteou a minha intervenção não consistia em alterar as categorias contempladas na ficha de inventário da Fundação Bissaya Barreto. Mas, tão-só, recorrer ao modelo de ficha utilizado pelas instituições pertencentes à *Rede Portuguesa de Museus* e, na medida do possível, adequá-lo às classificações propostas nas *Normas Gerais de Inventário*, de modo a criar um sistema coerente e uniforme. Para isso recorreu-se, também, a permanentes consultas às normas gerais, bem como ao modelo de ficha presente, tanto na obra como na plataforma *online*. O modelo/ficha-tipo a que me refiro foi elaborada pelo Instituto Português de Museus, em colaboração com diversos profissionais da área da museologia, e com o apoio da extensa pesquisa feita, também, pelas autoras Elsa Garrett Pinho e Inês da Cunha Freitas, que deram origem à obra “*Normas Gerais de Inventário – Artes Plásticas e Artes Decorativas*”. Este modelo/ficha-tipo, já no Índice, na parte destinada aos anexos, apresenta-se como “Ficha de Inventário Matriz”, na página 71. No que concerne ao trabalho que me foi proposto, a obra base de consulta consistiu no volume relativo às artes plásticas e artes decorativas em geral, mais precisamente a obra intitulada “*Normas Gerais de Inventário – Artes Plásticas e Artes Decorativas*”.

Em termos concretos, não se procedeu a qualquer alteração das categorias propostas pela Fundação Bissaya Barreto nas fichas já existentes, apenas, e tão-só, se modificaram as descrições, ou seja, o conteúdo, uma vez que o modelo de ficha não obedecia a qualquer regra ou padrão pré-estabelecido. Recorrendo, mais uma vez, à

bibliografia base para essa matéria, as autoras das “*Normas Gerais de Inventário – Artes Plásticas e Artes Decorativas*” definem, para esse efeito, o vocábulo categoria da seguinte forma: “*A categoria constitui o primeiro nível de classificação das coleções museológicas. Designa os grandes agrupamentos de peças, tradicionalmente estabelecidos e definidos em função da técnica (...) matéria base (...) ou mesmo da sua funcionalidade*” (Freitas, 2000: 18). Reforço, por conseguinte, que as categorias propostas e subjacentes ao modelo de ficha utilizado na Fundação não foram objeto de qualquer alteração. Inclusive, o próprio manual recomenda que: “*(...) só excepcionalmente sejam criadas novas categorias para além das propostas, sob pena de duplicar a informação, que poderá estar contida noutros campos, ou mesmo depreciar a lógica interna que preside ao funcionamento da base de dados*” (Freitas, 2000: 18).

O modelo de ficha de inventário da Fundação Bissaya Barreto contempla as seguintes classificações e subclassificações:

- **Geral** – Subdividido nos títulos adiante identificados: Objeto, Nome, Descrição, Estado, Classe, Sistema e Observações.
- **Atributos** – Reparte-se pelos seguintes campos: Número de registo, Número de imobilizado, Tipologia, Tipo, Subtipo.
- **Caracterização Física** – Subdivide-se nos seguintes campos: Material, Técnica, Dimensões, Observações.
- **Localização** – Inclui os seguintes campos: Atual, Historial de localização, Historial de cedências, Historial de restauro, Historial de valor do bem.

Contudo, como já se explicitou, nem todos os campos das fichas se encontram ainda preenchidos, seja por não ter havido, até à data, qualquer necessidade de o fazer, de que são exemplos representativos, os historiais de cedências de objetos, uma vez que as peças nunca foram cedidas a título de empréstimo a qualquer entidade, seja por qualquer outro motivo. De igual modo, está omissa no inventário o número de imobilizado, uma classificação numérica atribuída pela instituição de acordo com as suas regras próprias de inventariação, e que, à data do meu estágio, ainda estava em processo de atribuição. Convém também esclarecer que, alguns campos, como é o caso da “*localização do*

objeto”, se revelam importantes, neste contexto. Como se referiu anteriormente, a ficha de inventário foi pensada não apenas para a Casa Museu Bissaya Barreto, mas para toda a Fundação. Teoricamente, o número de inventário do objeto identifica a sua localização. Porém, por se tratar de uma Fundação com várias valências e espaços (Casa das Artes Bissaya Barreto, Centro de Eventos Bissaya Barreto, Portugal dos Pequenitos, etc.) não pode ser desconsiderada a possibilidade de um trânsito interno de peças e de bens que possam facilitar a sua exposição ao público, e efetuado de um modo menos burocratizado e rígido do que aconteceria se se tratassem de entidades diferentes.

A identificação numérica das peças da Casa Museu Bissaya Barreto obedece a uma disposição sequencial e acompanha a sigla da instituição, neste caso MBB (Museu Bissaya Barreto) acrescida de uma numeração sempre iniciada por 0 (zero). Tendo em conta todas as valências da Fundação Bissaya Barreto citadas anteriormente, a opção de inventariar as peças da Casa Museu começando por “MBB” permite a identificação imediata da localização destas peças *“Considerando que o Inventário tem por objectivo primeiro a identificação individualizada de cada uma das peças dentro das colecções que constituem o acervo museológico, a sua realização deverá ter em conta princípios básicos de normalização internacionalmente adoptados no âmbito da Museologia, salvaguardando, no entanto, as particularidades dos acervos e a vocação específica das diferentes instituições que os albergam”* (Freitas, 2000: 14).

O facto de o modelo utilizado pela Fundação Bissaya Barreto ser muito generalista e se aplicar a uma variedade patrimonial muito heterogénea, tanto a objetos de uso comum como artísticos, implica que sejam inventariadas peças sem qualquer relevância museológica. É o caso, entre outros exemplos que podem ser deduzidos, de peças de mobiliário pertencentes a outros espaços da Instituição. Por isso, ao dar início ao trabalho de inventariação, optei por seguir a sequência cronológica da ficha de inventário já existente. Tal significa que não obedeci a uma ordenação tipológica, circunstância que não é muito comum na elaboração deste tipo de trabalho. Contudo, permite uma visão mais alargada do processo de inventário. Escolhi, pelo contrário, respeitar a própria ordem de inventariação proposta pela Fundação Bissaya Barreto. Por exemplo, em vez de começar pelo mobiliário, ou pela coleção de pinturas ou cerâmicas, optei por ir inventariando as peças de acordo com o seu número de inventário já atribuído pela própria Fundação, decidindo segui-lo para facilitar a tarefa.

Como ferramenta de consulta, recorri, com frequência, à página online <http://www.matriznet.dgpc.pt> onde estão disponibilizadas as fichas de inventário de objetos/peças pertencentes a instituições integradas na *Rede Portuguesa de Museus*. Essa consulta permitiu analisar e confrontar fichas de inventário de várias instituições, bem como as respetivas categorias.

Logo na fase inicial do estágio, foi fácil perceber que todas as peças já possuíam identificação prévia, quer dizer, denominação adequada e número de inventário, os quais tinham sido estabelecidos de acordo com as regras sugeridas pelas *Normas Gerais de Inventário*. Por identificação, as normas gerais definem: “*Identidade estrita e inequívoca do objecto, regra geral tendo em conta a função do mesmo*” (Freitas, 2000: 20).

Ao ter-se em linha de conta a função do objeto na hora de o denominar, muitas das vezes, acabamos por repetir essa denominação no campo destinado à descrição sucinta do objeto. No caso de obras/peças que ainda não estão classificadas nem possuem qualquer identificação, pode verificar-se uma de duas situações: pode tratar-se de uma obra contemporânea, sendo a ausência de título intencional e, nesse caso, a denominação deverá contar “*Sem título*”; por outro lado, se a obra tem um título desconhecido, a descrição iconográfica deverá conter, no final, “*Título desconhecido*”, entre parênteses. Esta situação é recorrente em coleções de instituições como as Casas Museus, onde os objetos, em sua maioria, são utensílios domésticos ou peças de artes decorativas como, por exemplo, o caso da peça abaixo indicada (Gravura n.º 9):



Gravura n.º 9 – Jarra

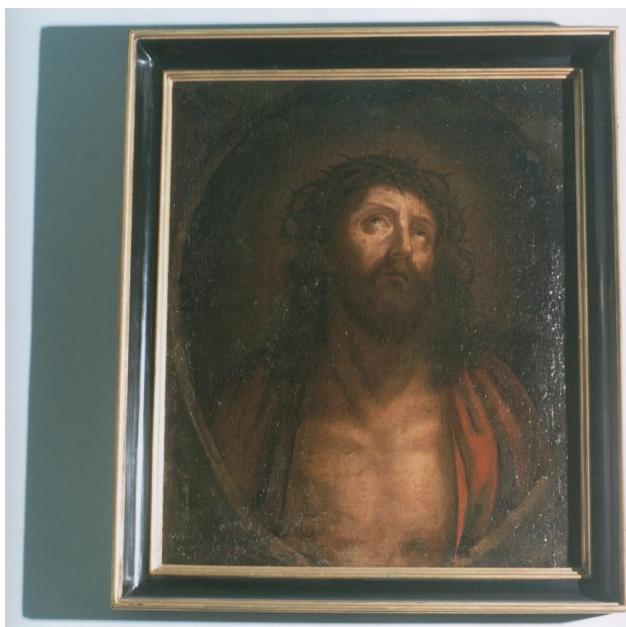
(Fotografia cedida pelo Centro de Documentação Bissaya Barreto)

Objeto: *Jarra (par) com tampa de porcelana, policromada, Companhia das Índias.*

Nome: *Jarra (par) com tampa de porcelana, policromada, Companhia das Índias.*

Descrição: *Jarra (par) com tampa de porcelana, policromada, Companhia das Índias, com motivos florais.*

Contudo, este tipo de omissão também ocorre com objetos de arte, caso não tenham um título definido pelo autor ou, tendo-o, a sua autoria seja desconhecida. Na Casa Museu Bissaya Barreto, as pinturas da escola italiana não estão intituladas, sendo igualmente desconhecidos os respetivos autores (Gravura n.º 10).



**Gravura n.º 10 – Pintura representativa de Jesus Cristo, sem identificação de autoria.
(Fotografia cedida pelo Centro de Documentação Bissaya Barreto)**

Objeto: *Quadro a óleo representando Cristo.*

Nome: *Quadro a óleo representando Cristo (Título desconhecido)*

Descrição: *Quadro a óleo representando Cristo, não assinado.*

Dada a ausência de informações, neste caso, mais uma vez, optei por seguir as orientações das “*Normas gerais de Inventário*”, reduzindo-as a breve descrição

iconográfica. Como se esclarece, “*Quando o título não é conhecido, dever-se-á registar Título desconhecido e, sempre que possível, identificar o tema/assunto representado na peça, inscrevendo-o entre parêntesis*” (Freitas, 2000: 20).

3.1.1. Um caso particular: a Medalhística

Medalhas são peças que poucas pessoas terão em casa. No entanto, pela importância dos seus feitos, Bissaya Barreto, ao longo da sua vida, foi altamente condecorado por diversos motivos. É o caso, entre outros, por ter contribuído, de forma essencial, para o controle de tuberculose em Portugal, tendo sido agraciado com a condecoração espanhola “Almerito Sanitário”. O próprio Bissaya Barreto, como era costume na sua época, gostava de exibir as suas insígnias e condecorações, concedendo-lhes um lugar de destaque, na sua casa, reunindo-as num expositor colocado ao centro da sua sala de estar.

Também a medalhística, para além de conservar o seu interesse museológico, tem de estar assente no rol de peças inventariadas, uma vez que está exposta. Por serem peças de distinto cariz, comparando com todas as outras que inventariei (por não se tratarem de peças de artes plásticas ou artes decorativas), merecem aqui uma menção particular.

A conceção de fichas de inventário, invariáveis, homogêneas e uniformes, da coleção de insígnias da Casa Museu Bissaya Barreto constituiu uma tarefa que só se tornou possível executar com a ajuda de técnicos do *Centro de Documentação Bissaya Barreto*, uma vez que a mera descrição física não se revelava suficiente para identificar o objeto. Torna-se necessário conhecer o seu contexto, com recurso a consulta dos certificados e dos documentos que acompanham as medalhas ou as condecorações, os quais se encontram disponíveis no Centro de Documentação, tendo sido facultados durante o estágio.

As “*Normas Gerais de Inventário*” esclarecem que a denominação de medalhas ou insígnias deve acompanhar o que representam tendo por base apenas a sua descrição, o que se tornou impossível de concretizar apenas com as informações disponibilizadas nas fichas de inventário da Fundação.

A descrição das medalhas implicou uma pesquisa que deu como fruto uma descrição mais completa, de que se junta, abaixo, um exemplar representativo de ficha de inventário de uma das insígnias expostas na sala de estar da *Casa Museu Bissaya Barreto*.

Mais uma vez lembro que o número de imobilizado (notando que este número, por estar ligado a uma inventariação que contempla apenas a gestão patrimonial e não o seu interesse museológico, não nos vai interessar aqui aprofundar) ainda não tinha sido atribuído na altura do meu estágio.

MODELO DE FICHA DE INVENTÁRIO DA FUNDAÇÃO BISSAYA BARRETO

1- GERAL

Objecto: *Insígnia da Grã-Cruz da Ordem Militar de Cristo*

Nome: *Insígnia da Grã-Cruz da Ordem Militar de Cristo*

Descrição: Esta insígnia é constituída por duas partes, a banda e a placa. “*Com a Banda de Grã-Cruz é usada sempre a respectiva placa. São ainda insígnias da Grã-Cruz a miniatura e a roseta, com a cor da Ordem, com galão de ouro*” (Disponível em: <http://www.ordens.presidencia.pt/?idc=121>. Acesso em: 15 ago. 2017).

- **Banda:** “*banda de seda vermelha, posta a tiracolo da direita para a esquerda, tendo pendente sobre o laço o distintivo*” (Disponível em <http://www.ordens.presidencia.pt/?idc=121>. Acesso em: 15 ago. 2017).
- **Placa:** “*placa dourada em raios, tendo ao centro um círculo de esmalte branco carregado da cruz da Ordem, perfilado de ouro e circundado de um festão de louro de ouro*” (Disponível em: <http://www.ordens.presidencia.pt/?idc=121>. Acesso em: 15 ago. 2017).

Estado: *Bom*

Classe: *Espólio artístico e cultural*

Sistema: *Colecções*

Observações: *Insígnia (acompanhada de certificado) que confere ao Doutor Bissaya Barreto o grau de Grã-Cruz da Ordem Militar de Cristo, segundo os termos e regulamentos da mesma. A atribuição desta honra foi dada no dia 27 de Abril de 1963.*

2- ATRIBUTOS

Número de Registo: MBB 27

Número de Imobilizado: Inexistente

Tipologia: Bem móvel

Tipo: Ourivesaria

Subtipo: Arte

3- CARACTERIZAÇÃO FÍSICA

Material: Banda de seda, ouro, esmalte

Técnica: Ourivesaria

Observações: Não aplicável

Dimensões: Não aplicável

4- LOCALIZAÇÃO

Actual: MBB

Historial de localização: Não aplicável

Historial de cedências: Não aplicável

Historial de restauro: Não aplicável

Historial de valor do bem: Não aplicável

Importa, tendo em conta a análise desta ficha, fazer algumas considerações que possam não ter ficado claras por falta de recurso a um exemplo prático. Esta ficha, que serviu para tantas outras peças de interesse não museológico da Fundação Bissaya Barreto, tem o objetivo primordial de manter um registo patrimonial que vai para além dos interesses meramente museológicos e culturais das peças que eu me debrucei a inventariar ao longo do meu estágio. Em outras palavras, e como já referido anteriormente, essa ficha que encontrei disponível na Fundação Bissaya Barreto não foi concebida única e

exclusivamente para servir de inventário da Casa Museu Bissaya Barreto, e sim para todo o património da instituição, tenha ele interesse museológico ou não. Talvez por isso, a ficha contenha elementos que, de outra forma, não seriam de pertinência mencionar, tais como o “Historial do valor do bem”. Esta sub-categoria terá, com certeza, enorme interesse para o crivo patrimonial da Fundação Bissaya Barreto não importando, no entanto, para o meu estudo uma vez que não tem aplicabilidade museológica.

3.1.2. Considerações finais sobre o trabalho de inventariação na Casa Museu Bissaya Barreto

Verifica-se que, a exemplo dos casos mencionados bem como em outros, que alguns campos das fichas de inventário da Fundação Bissaya Barreto se encontram, em branco, por preencher, nomeadamente os que se reportam à localização dos objetos/peças. O historial de localização, o histórico de cedências, o histórico de restauro e o historial de valor do bem seguem sem preenchimento pelos motivos supramencionados. O historial de localização, contudo, não considera o percurso do objeto antes de sua incorporação museal pois, como foi referido anteriormente, o modelo de ficha de inventário da Fundação Bissaya Barreto abrange não só objetos musealizados mas, pelo contrário, todo o património da fundação em suas diversas valências, como referido anteriormente, pelo que o objeto pode ter, simplesmente, sido comprado sem que a Fundação tenha um interesse particular pela sua origem.

A caracterização física das peças também foi elaborada com base nas instruções recomendadas nas *Normas Gerais do Inventário*, tendo procurado caracterizar, com o maior rigor possível, os seus elementos constitutivos, se bem que não me tenha sido possível conseguir as medidas exatas das dimensões das insígnias, assunto que foi deixado em aberto para futuras intervenções. As medidas das peças relativas a esta categoria (numismática e medalhística) são única e exclusivamente efetuadas de acordo com o seu diâmetro e espessura. Nessa circunstância, deparei-me com falta de material adequado para o fazer, um impedimento técnico que obstaculizou concretizar tal categorização e de completar a informação sobre as peças em causa.

No campo destinado ao estado de conservação do objeto, também optei por seguir as recomendações nas *Normas Gerais do Inventário*, utilizando as designações indicadas

no modelo de ficha *Matriz*. Os estados de conservação, de acordo com este modelo, variam entre diversas categorias. No que respeita a esse item, a proposta sugerida na obra sobre a qual me baseei, *Normas Gerais de Inventário – Artes Plásticas e Artes Decorativas*, elenca os seguintes campos:

- **Muito Bom:** Peça em perfeito estado de conservação.
- **Bom:** Peça sem problemas de conservação (materiais estabilizados) mas que pode apresentar alguma(s) lacuna(s) e/ou falha(s).
- **Regular:** Peça que apresenta lacuna(s) e/ou falha(s) e que necessita de intervenções de conservação e/ou restauro.
- **Deficiente:** Peça em que é urgente intervir.
- **Mau:** Peça muito mutilada que apresenta graves problemas de conservação

(Freitas, 2000: 54).

Evidentemente, o processo de inventariação sistemática de coleções é longo, exaustivo e, em permanente atualização, à medida que vão surgindo mais informações. Ao longo dos meses em que procedi à inventariação, consegui apenas concluir o inventário dos objetos expostos na sala de estar da Casa Museu do Bissaya Barreto que, já na época, era a sua sala de estar. Tive oportunidade, também, de inventariar toda a coleção de medalhas e demais condecorações outorgadas em sinal de reconhecimento ou de mérito e uma parte dos quadros dos pintores naturalistas de sua predileção, espalhados pela casa. No total, inventariei 31 objetos e todos se enquadram nas Artes Plásticas e Decorativas, razão pela qual baseei a minha pesquisa bibliográfica no manual “*Normas Gerais de Inventário – Artes Plásticas e Artes Decorativas*”. O trabalho de inventariação, no entanto, deve ser mantido, prolongado no tempo e em constante atualização.

3.2. Apoio logístico na desmontagem da exposição retrospectiva “31 anos – 31 obras” (Janeiro de 2017)

A exposição retrospectiva “*31 anos – 31 obras*” foi uma exposição temporária, realizada entre os dias 14 e 31 de janeiro de 2017, que pretendia comemorar os 31 anos de existência da Casa Museu Bissaya Barreto, enquanto espaço museal aberto ao público. Por

esta exposição passaram obras de pintura e de escultura de 31 artistas que, ao longo desses anos, expuseram seus trabalhos dentro da Casa Museu. Esta exposição não teve, por isso, qualquer critério específico em relação ao tipo de peças expostas. Por exemplo, esta poder-se-ia ter organizado seguindo uma narrativa expositiva que mostrasse apenas quadros naturalistas ou, pelo contrário, referentes a uma época histórica específica. Tal, porém, não aconteceu. Pelo contrário, o critério que norteou esta exposição recaiu, precisamente, no fato de se tratarem de peças, de grande heterogeneidade e tipologia, tendo como ponto de unidade a circunstância de, em algum momento, terem sido expostas na casa-museu, fazendo, assim, parte da sua própria história. Como esclareceria o site da Fundação Bissaya Barreto, a Casa Museu, *“Inaugurada a 14 de Janeiro de 1986, (...) tem sido palco de várias manifestações artísticas, desde colóquios a exposições de pintura, escultura e documentais, passando pelo bailado e pela música. Segundo a diretora da Casa Museu Bissaya Barreto, Isabel Horta e Vale, a Casa Museu “nestes 31 anos de vida ativa, contribuiu para a divulgação de vários artistas, para o enriquecimento cultural do cidadão e da própria cidade de Coimbra”* (Disponível em: <http://www.fbb.pt/blog/casa-museu-comemora-aniversario-com-exposicao-retrospectiva-31-anos-31-obras/>. Acesso em: 15 ago. 2017).

A iniciativa da realização da exposição partiu da então diretora e curadora da Casa Museu Bissaya Barreto, Isabel Horta e Vale que, no ano de encerramento das suas atividades na instituição, pretendeu proceder a uma retrospectiva da abertura ao público da Casa-Museu, através de obras que foram sendo expostas ao longo de trinta e um anos.

A exposição contou com exemplares de obras / peças do próprio acervo da Casa Museu Bissaya Barreto, muitas das quais estavam guardadas na reserva técnica, ou seja, peças que se encontram no acervo pertencente à casa-museu mas que, por razões logísticas ou de curadoria, não estão expostas ao público. A exposição, para além de ter sido gizada pela diretora da Casa Museu, Isabel Horta e Vale, foi também por ela supervisionada, uma vez que interviu em todo o processo de montagem e desmontagem da exposição. No âmbito das suas atividades de comissária da exposição, foi necessário proceder à seleção das obras que permaneceriam na casa. Uma vez que na casa se encontram expostos, permanentemente, vários exemplares de pintura e escultura pertencentes à Fundação, foi necessário que essa disposição fosse alterada para que se incluíssem novas peças no momento de preparar a exposição temporária, com pinturas e esculturas que não

constavam do percurso de visita à Casa Museu. Coube, então, à diretora da Casa Museu, Isabel Horta e Vale, decidir que alterações espaciais teriam que ser feitas para que o conjunto permanecesse harmonioso e que nenhuma obra ficasse escondida sem, ao mesmo tempo, descaracterizar a Casa Museu enquanto tal. Esse exercício foi importante para que a Casa Museu não ficasse reduzida a uma mera galeria de arte. As peças que pertenciam à exposição tinham de coexistir com algumas peças que se encontravam, de forma permanente, expostas na casa e que se mantiveram no local original durante a exposição. Por isso foi necessário fazer uma escolha: que peças permanentes da Casa Museu deveriam continuar expostas durante o período da exposição temporária? As respostas foram dadas pela diretora da Casa Museu, que procedeu a essa escolha como curadora da exposição.

De acordo com a obra que me serviu de norte teórico e prático nesta matéria, *Planejamento e Gestão de Exposições em Museus*, uma publicação, de 2011, da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, no Brasil, para uma exposição, “*A equipe envolvida deve ser habilitada e cuidadosa no manuseio das peças e tomar cuidado com o material a ser exposto. O curador e a equipe técnica devem orientar e acompanhar todo o processo de montagem, desde a instalação das vitrines e expositores, até a fixação de telas nas paredes das salas de exposição*” (Pereira, 2010: 16).

Também no que diz respeito a técnicas de montagem e desmontagem de exposições, recorri à referida obra supramencionada. Na qualidade de assessor técnico da exposição, e com a ajuda de outros profissionais da casa, encetei o trabalho de devolver à reserva técnica da Casa Museu Bissaya Barreto todos as peças (escultura e pintura) retiradas para a exposição. O trabalho meramente logístico revelou-se simples uma vez que não impunha grandes deslocamentos com as peças de pintura e de escultura. Exigiam apenas cuidados elementares no manuseamento das peças, tais como, utilização de luvas, caixas de papelão e etiquetas adesivas para identificação dos exemplares. Como se explicita, “*O cuidado com o acervo deve acompanhar o transporte e a embalagem, para evitar problemas com instituições que os emprestaram. No caso de acervo exclusivamente interno ao museu, o cuidado deve ser o mesmo no momento de seu retorno para Reserva Técnica*” (Pereira, 2010: 17). Outro cuidado a ter neste tipo de trabalho, e igualmente sugerido no manual *Planejamento e Gestão de Exposições em Museus*, é o registro fotográfico do processo de desmontagem, tarefa que foi proposta por mim e a que dei também execução. Como se afirma na citada obra, “*É altamente recomendável o registro*

fotográfico de todo o processo, constando a datação das fotografias. O Curador e a equipe técnica devem orientar e acompanhar todo o processo de montagem, desde a instalação das vitrines e expositores, até a fixação de telas nas paredes das salas de exposição. O registro deve-se dar em todas as etapas do processo, além disso, deve-se documentar a entrada dos objetos no espaço museográfico, a montagem da exposição e a exposição montada” (Pereira, 2010: 17).

Nestas circunstâncias, e tendo a minha proposta sido aceite, o processo de desmontagem da exposição e posterior arrumação nas reservas foi, como se explicitou, devidamente fotografado, no âmbito das minhas atividades como estagiário, apresentando-se no corpo do texto algumas fotos representativas desse trabalho.



**Gravura n.º 11 – Desmontagem da exposição na Casa Museu Bissaya Barreto
(Fotografia de Renan Alves de Souza)**



**Gravura n.º 12 – Desmontagem da exposição na Casa Museu Bissaya Barreto 2
(Fotografia de Renan Alves de Souza)**



**Gravura n.º 13 – Desmontagem da exposição na Casa Museu Bissaya Barreto 3
(Fotografia de Renan Alves de Souza)**



**Gravura n.º 14 – Desmontagem da exposição na Casa Museu Bissaya Barreto 4
(Fotografia de Renan Alves de Souza)**

Como pode ser observado através do registro fotográfico, a desmontagem teve lugar no dia seguinte ao término da exposição. O seu registro constitui um importante documento para o futuro, sendo demonstrativo de que tudo correu como o previsto. A desmontagem constitui um importante momento na logística que envolve uma exposição. Não pode, por isso, ser descuidada, mesmo que implique a colocação de peças em locais inacessíveis aos visitantes.

Uma preocupação presente neste momento do processo, quer do curador, quer de todas as pessoas envolvidas na exposição, reside no cuidado a ter com as peças, não as danificando, arrumando-as, de forma segura de modo a conservarem suas formas originais. O objetivo é, por conseguinte, conservar o seu valor. O caso em apreço, pode ser considerado representativo de uma desmontagem que não exigiu qualquer complexidade no transporte das peças, uma vez que as suas deslocações foram apenas efetuadas internamente. No entanto, os meios logísticos teriam de ser outros, sobretudo ao nível do transporte, caso as peças tivessem de sair do museu para serem devolvidas às suas

entidades originárias. Apesar disso, e como já notado anteriormente, o uso de luvas, mantas, plástico-bolhas, é sempre essencial seja qual for o tipo de transporte e o destino a dar às peças.

3.3. Visitas Guiadas

Apesar de não ter sido o foco, no exercício das minhas funções ao longo do estágio, considero importante não deixar passar em branco algo a que todos, à partida, associam à atividade que mantém o museu vivo: a visita guiada.

Embora a maior parte do meu trabalho de estágio não tenha incidido nas visitas guiadas tive, no entanto, a oportunidade de receber algumas pessoas no museu e de ajudar a contar um pouco da história dos objetos que habitam aquele espaço e que, outrora, serviram de instrumento da vida comum de um ilustre médico e professor catedrático. Enquanto “inventariador”, a minha atividade foi repleta de histórias e a própria convivência com todos os funcionários do museu que, em muito me enriqueceu, encheu o meu imaginário, antes estático, de figuras que se moveram em volta de objetos inanimados. Nessas escassas oportunidades de visita guiada tentei dar vida aos objetos inanimados e transmitir uma visão diferente para alguém que, sem tal explicação, sairia, com certeza, com uma experiência menos rica para contar sobre o que viu. Naturalmente que nunca estive em causa a falta de rigor histórico na explanação que se pretende alcançar. Tendo em conta os feitos que podem, no nosso imaginário, quase que transportar uma personalidade como Bissaya Barreto para um plano não-humano (nomeadamente quando o visitante se depara com tantas medalhas condecorativas), preocupei-me em focar os pontos da casa que o aproximam de qualquer comum visitante, como seu quarto, que permanece particularmente ornamentado com fotografias da sua mãe perto do seu leito de descanso.

Apesar de não incentivar a dramatização dos espaços e dos objetos afigura-se-me que, tendo em conta o facto de esta casa ter sofrido algumas alterações que modificaram a sua forma original, é essencial transmitir ao visitante a noção de que naquele espaço morou alguém de “carne e osso”, como qualquer um de nós.

O trabalho de retaguarda, ou seja, de “bastidor”, que, no fundo, caracteriza a inventariação, revelou-se um elemento extraordinário de aprendizagem sobre a casa-museu e o seu patrono, conferindo utilidade e sentido histórico à mensagem a transmitir aos visitantes quando os guiava pelas instalações. Por exemplo, o meu trabalho de pesquisa, necessário na inventariação das medalhas, permitiu-me dar significado a cada uma das peças expostas, ao mesmo tempo que me permitiu transmitir, de uma forma, mais segura e consistente, informações sobre o que estava exposto. Em meu entender, reside nestes aspetos a essência da casa museu: mais do que uma apreciação estética de objetos ou de peças de artes decorativas, pressupõe que o visitante mantenha a mente aberta para entrar e descobrir uma existência que, não é, mas podia ser, a sua.

Conclusão

O aumento do fluxo de visitantes à cidade de Coimbra por força da recente inscrição da Universidade de Coimbra, Alta e Rua da Sofia na lista de Património Mundial da Humanidade, aprovada pela UNESCO, em 2013, veio trazer uma nova dinâmica ao turismo e, conseqüentemente, aos museus que se espalham pela cidade. Julgo que a Fundação Bissaya Barreto tirou um bom partido desta nova vaga turística, nomeadamente no que diz respeito ao Portugal dos Pequenitos, que soma todos os anos uma quantidade significativa de visitantes constituindo, atualmente, um ponto obrigatório para quem visita a cidade.

No entanto, nem só de Universidade vive Coimbra e a importância das personalidades que ajudaram a criar a sua história nunca devem ser esquecidas. A forma de manter viva a presença de Bissaya Barreto não é tão visível em nenhuma outra das facetas da Fundação quanto quando falamos da sua Casa (que hoje é museu). É através da visita do espaço da Casa Museu Bissaya Barreto que tomamos conhecimento da vida privada de um homem que dedicou a sua vida, para além de seus ideais políticos, à filantropia e à ajuda ao próximo. Tendo sido Bissaya Barreto um estudante de Coimbra, a visita e o conhecimento sobre a sua vida é essencial para qualquer visitante que queira compreender como a Universidade fomentou e “adotou como filhos” aqueles que, mais tarde, moldaram a história da própria cidade com os seus ideais políticos e sociais tendo isso, inclusivamente, reverberado por toda a sociedade portuguesa.

Posto isto, não terá a Casa Museu Bissaya Barreto o compromisso cívico de manter viva essa memória e contar esta história? Como republicano que era, Bissaya Barreto não colecionou para si próprio. A sua coleção era para ser vista pelas gerações futuras, imortalizando assim a memória de um passado que não devia, nem podia, ser esquecido. O espólio que Bissaya Barreto reuniu ao longo de sua vida tinha, portanto, um propósito: ser contemplada por todos, inclusivamente por aqueles a quem tanto se dedicou.

Bissaya preocupou-se em trazer para a luz da sociedade aqueles que estavam na margem, numa época em que epidemias se espalhavam e matavam por todo o país, país esse que oferecia deficientes condições de tratamento hospitalar e medidas assistencialistas insuficientes. Crianças e doentes foram os que mais mereceram sua atenção e, por isso, mais do que qualquer outros, são legítimos “herdeiros” do seu legado.

Tendo em conta estas considerações penso que é justa homenagem trazer para a sua casa aqueles que constituíram o foco de suas preocupações precisamente por estarem à margem da sociedade. Curioso constatarmos que esta é, também, uma das missões dos próprios museus, e não apenas desta casa-museu em particular.

Sendo tudo isto desejável não podemos esquecer as limitações que se apresentam quando falamos da inclusão, de todo o tipo de visitantes, a uma casa construída para a habitação de alguém saudável e sem limitações físicas. Com isto pretendo apontar os problemas que pode acarretar uma descaracterização da casa-museu, ao adaptar-se para que possa receber pessoas com dificuldades motoras, com necessidades educativas especiais ou com algum outro tipo de incapacidade. Contudo, se pretendemos contar ou mostrar o lado humano e assistencialista de Bissaya Barreto, que poucos poderão ter conhecimento, este trabalho tem de ser feito de forma harmoniosa e sem ofender o espaço doméstico que caracteriza a tipologia Casa-Museu.

É claro que tudo isto implica muitas reflexões, até mesmo teóricas. E, por isso, aponto não só a necessidade de fazer este trabalho, como também a necessidade de pensar mais sobre o tema da casa-museu uma vez que esta tipologia museal levanta problemáticas, particulares e únicas, que outro tipo de museus não suscita.

Importante é perceber que hoje a problemática das casas-museu reflete como luz no espelho, deixando um rastro de dois espectros. Por um lado, pretende-se que a casa se mantenha o mais próximo possível da sua forma original, ou seja, que as divisões e disposição da casa se aproximem o máximo possível da forma como foi deixada pelo seu patrono. No entanto, contrastando com esta noção de “espaço privado”, temos a vertente de museu, que se impõe quando abrimos o espaço ao público. Fazendo, assim, com que o espaço privado deixe de o ser, passando a existir nele apenas uma vida privada “ficcional”.

São estas duas forças, entre o público e o privado, que promovem uma tensão quando se encontram, que importa discutir, assim como perceber que discursos são válidos quando o objetivo é apresentar, mais do que uma casa, a memória de alguém que faz parte do passado.

Bibliografia

Adorno, Theodor (1998). *W. Prisma. Crítica Cultural e Sociedade*. São Paulo: Ática.

Almeida, Lourenço Chaves (2007). *Memórias de um Ferreiro*. Coord José Amado Mendes. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Bachelard, Gaston (2003). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.

Barreto, Fernando Bissaya (1970). *Uma Obra Social Realizada em Coimbra*. Coimbra: Imprensa de Coimbra.

Borges, Augusto. (2010). *Coleccionar para a Res Pública: O Legado Dr. Anastácio Gonçalves (1888-1965)*. Coord. Ribeiro, José Alberto. – Lisboa: Casa Museu Dr. Anastácio Gonçalves.

Bucaille, Richard., Pesez, Jean-Marie. *Cultura Material*. (1989) In *Enciclopédia Einaudi* Vol. 16. Lisboa: IN/CM. 11-47..

Casa. (2011). In *Dicionário Da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 316.

Cruz, Manuel Braga da, “Rosa, Fernando Baeta Bissaia Barreto” (1996). In *Dicionário de História do Estado Novo*. Coord. Fernando Rosas; J. M. Brandão de Brito, Vol. 2. Lisboa: Círculo de Leitores, 854-855.

Desvalleés, André (2013). *Conceitos chave de Museologia*. São Paulo: ICOM.

Fundação Bissaya Barreto. (2007) *Fundação Bissaya Barreto – 50 anos*. 1ª Edição. Porto: Civilização Editora.

Garrett, Elsa., Freitas, Inês (1999). *Normas gerais: Artes Plásticas e Artes Decorativas*, 1ª Edição, Lisboa: Instituto Português de Museus.

Goemaere, Pierre (2011). *Grandes Contemporâneos: Bissaya Barreto*. Coimbra: Fundação Bissaya Barreto.

Martins Afonso, M., Primon Serres, J. (2014). *Casa-museu, museu-casa ou casa histórica? Uma controversa tipologia museal*, in Contribuciones a las Ciencias Sociales, Noviembre 2014. Disponível em: www.eumed.net/rev/cccss/30/casa-museu.html (Consultado em 30/06/2017).

Paulo, Heloísa (1990). “Portugal dos Pequenitos: Uma Obra Ideológico-Social de um Professor de Coimbra”. *Revista de História das Ideias*. Volume 12. 395-407.

Pereira, Pedro., Inácio, Nuno Campos (2014). *Carbonários e Outros Revolucionários: As Carbonárias Portuguesas e o Republicanismo*. 1ª Edição, Albufeira: Arandis.

Ponte, António M. Torres da (2007). *Casas-Museu em Portugal: Teorias e Prática*. 2007. Dissertação (Mestrado em Museologia). Faculdade de Letras, Universidade do Porto.

Rosmaninho, Nuno (2001). O poder da arte : o Estado Novo e a cidade universitária de Coimbra. Coimbra. <http://hdl.handle.net/10316/636>

Silva, Ricardo Jerónimo Azevedo e (2016), “Portugal dos Pequenitos: a cristalização de um império ou uma brincadeira de crianças?”, In *MIDAS – Museus e Estudos Interdisciplinares*, nº 6, <http://midas.revues.org/993> ; DOI : 10.4000/midas.993

Silva, Ricardo Jerónimo (2013). “Arquitetura Hospitalar e Assistencial Promovida por Bissaya Barreto.” Tese de doutoramento em Arquitetura, na especialidade de Teoria e História da Arquitetura, Universidade de Coimbra. <http://hdl.handle.net/10316/24754>

Sousa, Jorge Pais de (1999). *Bissaya Barreto: Ordem e Progresso*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Tostões, Ana, “Branco, Viriato Cassiano” (1996). In *Dicionário de História do Estado Novo*. Coord. Fernando Rosas; J. M. Brandão de Brito, Vol. 1. Lisboa: Círculo de Leitores, p. 103.

Vaquinhas, Irene. (2011). “Introdução”, “Em redor dos elementos materiais da vida privada”, *História da Vida Privada Em Portugal*, Vol. 3, *A Época Contemporânea (de 1820 a 1950)*. Coord. Irene Vaquinhas. Dir. José Mattoso. Lisboa: Círculo de Leitores / Temas & Debates, 6-20; 454-464.

Xavier, Alberto (1962). *História da Greve Académica de 1907*. Coimbra: Coimbra Editora.

Websites

Declaração Universal dos Direitos Humanos. Disponível em: <https://dre.pt/declaracao-universal-dos-direitos-humanos> (Consultado em 30/06/2017).

DEMHIST. Disponível em: <http://demhist.icom.museum/>. (Consultado em 30/06/2017).

DEMHIST Categorisation Project for Historic House Museums. Disponível em: http://www.museumartconsulting.com/sito_inglese/case-museo_Pavoni-2.htm. (Consultado em: 30/06/2017).

ICOM – Definição de Museu. Disponível em: <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>. (Consultado em: 30/06/2017).

Matriznet. Disponível em: <http://www.matriznet.dgpc.pt>. (Consultado em: 30/06/2017).