

Francisca Antunes Guimarães

fmaguimaraes@gmail.com

**Representações e narrativas da vida privada
através de uma sala de jantar: (Re)Criação de
memórias**

Resumo

O texto aborda uma das áreas temáticas estudadas em contexto da dissertação “A Baixela de Bordalo Pinheiro. Contributo para projeto expositivo e respetiva gestão de risco”, desenvolvida no âmbito do Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Partindo de questões levantadas ao projetar a exposição de uma sala de jantar numa casa-museu, procura-se refletir sobre apresentação versus representação de narrativas da vida privada em casas-museu. Propõe-se uma nova abordagem na comunicação, não a tratando apenas um plano físico do espaço encenado, mas uma representação que irá abranger diferentes camadas que podem constituir um momento e um *locus* distintos no tempo, abrindo um diálogo entre múltiplas áreas de estudo.

Palavras-chave: Casa-museu; Sala de jantar; Representação; Exposição; Autenticidade.

Biografia

Francisca Marçal Antunes Guimarães é licenciada em História da Arte e mestre em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). Interessada em história da arte, artes decorativas e museologia, atualmente encontra-se motivada em estudar a relação entre os objetos como património pessoal e suas potencialidades enquanto ferramenta terapêutica.

Abstract

The text deals with one of the thematic areas studied in the context of the dissertation “Bordalo Pinheiro’s table silverware. Contribution to an exhibition project and respective risk management”, developed within the scope of the Master in Museology at the Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto.

From questions raised when designing the exhibition of a dining room in a house museum, the text tries to reflect on presentation *versus* representation of narratives of the private life in house museums. A new approach to communication is proposed, not only dealing with a physical plane of the staged space but a representation that will cover different layers that may constitute a different moment and *locus* in time, opening a dialogue between multiple areas of study.

Keywords: House Museum; Dining room; Representation; Exhibition; Authenticity.

Biographical note

Francisca Marçal Antunes Guimarães has a degree in Art History and a Master's in Museology from the Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto (FLUP). Interested in art history, decorative arts, and museology, she is currently motivated to study the relationship between objects as personal heritage, and their potential as a therapeutic tool.

Introdução

Por efeito dos diversos e apressados acontecimentos numa Europa do século XIX em transformação, que impulsionaram todo um fenómeno de modificação da vida privada e doméstica, o espaço conferido às refeições – a sala de jantar – acompanhará as mudanças de paradigmas nas camadas da vida pública e privada, manifestadas com sofisticação na sua inter-relação. O novo destaque conferido a este lugar reforça a sua relevância na esfera cultural e social da época em questão, tema aqui abordado através de uma vertente museológica a partir de um caso de estudo: o projeto expositivo de uma coleção e sala de jantar, numa casa-museu.

Ao longo deste estudo, verificou-se a importância da concretização de uma investigação mais alargada em relação à sala de jantar e ao potencial que esta possui num contexto interpretativo e participativo no museu e, por conseguinte, refletiu-se acerca da sua apresentação, representação e encenação com o fim de, através das narrativas e histórias que uma sala de jantar encerra em si, permitir um envolvimento inclusivo do público, com esse espaço. Assim, procura-se demonstrar as oportunidades que uma perspetiva de diferentes vivências (neste caso, de uma determinada elite) numa familiar tipologia de sala que ainda é comumente partilhada hoje em dia – uma sala de jantar – apresenta, no contexto museológico.

A coleção em estudo é composta por uma baixela de prata (1899-1904) fabricada pela casa portuguesa Reis & Filhos (Anónimo, 1904) e pelos respetivos estudos e desenhos preparatórios da autoria de Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), assim como por alguns objetos de apoio (mobiliário que continha e complementava a baixela), que se encontravam na casa dos doadores desta coleção, os Terceiros Viscondes de S. João da Pesqueira.

A casa-museu em questão trata-se do Paço do Bispo do Porto, espaço aberto ao público em 2016 com o objetivo de permitir o acesso dos visitantes aos vários salões da ala nobre do edifício, acesso este que lhes fora interdito durante séculos. Ora, esta casa-museu constitui um espaço bastante específico e de difícil categorização por se

tratar de um palácio onde habitam, ainda hoje, alguns prelados da cidade e que abarca história religiosa, cultural, arquitetónica e artística, sendo que aqui se opta pela associação à tipologia de casa-museu, cujos fundamentos e princípios partilha.

Ainda que o conceito de casa-museu subentenda uma separação formal entre os dois lugares, a premissa dos museus com esta tipologia é idêntica à assumida pelo Conselho Internacional de Museus [International Council of Museums - ICOM (2022)], partilhando ambos uma história comum onde é possível “identificar momentos, factos, coleções, espaços e edifícios em que casa e museu se cruzam, confundem e autoalimentam” (Moreira, 2007, p. 35). Assim, a casa-museu reúne as funções de educação e conservação do museu, com as conotações cognitivas, comunicativas e emocionais da casa que, ao serem combinadas, validam e fortalecem-se (Pavoni, 2001).

A coleção – a baixela em prata e respetivos desenhos preparatórios – que motivou a preparação do novo espaço expositivo (Sala de Jantar) no Paço do Bispo foi apresentada na dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Museologia da FLUP (Guimarães, 2020). Sendo que a referida coleção não se encontrava devidamente estudada, apresentou-se publicamente também nesta dissertação um primeiro estudo da coleção através duma extensa investigação bibliográfica e documental sobre a sua génese, sobre os seus encomendantes, fabricantes, *designer*, sobre a tecnologia de suporte aos objetos que a compõem e, por conseguinte, sobre o contexto histórico-cultural circundante a todos os anteriores. Este último tópico será, então, o ponto de partida para um mais extenso desenvolvimento neste texto, apresentando reflexões que consolidam a leitura de uma exposição de artes decorativas (neste caso, artes de mesa) à luz da museografia presente na essência de uma casa-museu e suas possíveis reinterpretações. Ou seja, apesar dos temas contemplados no projeto expositivo apresentado na mencionada dissertação serem mais abrangentes⁹, a problemática discutida aqui será a da representação de um *modus vivendi* através de uma sala de

⁹ Os próprios Viscondes, a arte da ourivesaria portuguesa e a Casa Reis, a baixela, o autor dos desenhos Rafael Bordalo Pinheiro e o papel do *design* no quotidiano.

jantar e a possibilidade de assegurar a essência da coleção ao deslocá-la de um espaço físico, a casa original, para o do museu. Reflete-se, assim, acerca da diferença entre apresentação e representação, pensa-se acerca da especulação e procura pela autenticidade, e até que ponto o museu pode encenar memórias, mesmo quando não existem numerosos registos das mesmas.

Por não ter sido possível encontrar documentação suficiente para clarificar os hábitos e o quotidiano de uma das figuras centrais responsáveis por esta coleção – o casal de encomendantes, os Terceiros Viscondes de S. João da Pesqueira – recorreu-se a uma investigação realizada através de fotografias e da leitura de jornais, revistas, correspondência, livros e revistas que mencionam e retratam o *modus vivendi* de uma determinada elite no século XIX (Guimarães, 2020). É por meio dos diferentes relatos integrados no universo sociocultural em que se inseriam, e aludindo à importância conferida a um determinado conjunto rituais, objetos e utensílios destinados à sala de jantar, que se demonstra, também, a importância da interdisciplinaridade entre a museologia e estudos socioculturais no campo da projeção de exposições, particularmente em casas-museu que, através de recursos cenográficos, reinventam memórias a partir das coleções que apresentam.

1. Conhecer a atmosfera e o *modus vivendi* numa casa burguesa do século XIX

Tal como Perrot (1990) refere, no século XIX a ideia de privacidade fora elaborada com bastante sofisticação, onde a tentativa de estabelecer uma coerência entre a esfera pública e privada constituiu um desafio no panorama da alta-burguesia, a “pequena elite do nascimento ou da fortuna (...)” para quem foi “(...) a vida privada, no decurso do século XIX, um fenómeno essencialmente burguês” (Mattoso, 2011, p. 7). O mundo ocidental encontrava-se num momento decisivo de mudança de paradigmas, marcado pelas premissas levantadas pelo Iluminismo, anunciando uma maior consciência individual que irá atingir o seu apogeu no final do século, como consequência das novas formulações políticas motivadas pelo espírito da Revolução Industrial. Muitos

outros fatores derivados das apressadas transformações no século XIX permitiram reestruturar os padrões do quotidiano em torno de uma maior valorização pessoal, contribuindo largamente para um maior apetite pela sumptuosidade. Naturalmente, propaga-se um conhecimento mais amplo de diferentes realidades externas e, conseqüentemente, internas: o próprio eu. Com isto, o individualismo floresceu e emergiram novas atitudes que vão ao encontro do próprio corpo (que o levaram a novas formas de falar, vestir, comer e lavar) e, por conseguinte, ao espaço privado (Perrot, 1990). Assim, a casa burguesa, cujas fachadas e espaços interiores exprimiam as gradações da hierarquia social, nível de riqueza e dignidade, era o lugar da privacidade por excelência (Mattoso, 2011, p. 27). E, ao estreitar-se a fronteira entre o íntimo e o público, a casa torna-se o reflexo de gostos e posses: uma extensão da identidade dos seus proprietários que incita a que os seus convidados a conheçam, observem e nela participem, através de convívios e da própria decoração apresentada nos salões das casas. Mota (2011) refere este destaque como uma “tentativa de definição de uma identidade, [em que] tanto homens como mulheres encontram no lar formas de reforçar a sua vontade de expressão individual através da decoração” (p. 524).

Relativamente à organização espacial de uma casa, Mattoso (2011) refere que esta era concretizada de um ponto de vista racional e “adaptada aos diferentes momentos do dia-a-dia, estrutura que caracteriza uma certa tipologia de residências burguesas” (p. 8). Um perfeito exemplo é o caso em estudo, i.e., a sala de jantar, que se afirma no século XIX como uma divisão independente sendo que, até ao momento, não existia propriamente um espaço exclusivamente destinado ao ato de refeição, naturalmente também por não lhe ser conferido tanta importância. Portanto, isto reflete-se na variedade e complexidade de novas regras de etiqueta e hábitos à mesa, que surgem fruto das novas tendências implementadas por uma recente sociedade individualista e cosmopolita (Guimarães, 2020). Este espaço rapidamente se transforma no cenário de diversos rituais, que ligam uma nova sociedade à anterior (Perrot, 1990). Assim, a sala de jantar assume uma mística especial envolvendo os seus atores e vestindo-se

conforme cada ocasião, numa configuração coletiva (comunitária) ou privada (familiar).

Simultaneamente, observa-se a ostentação definida através dos objetos levados à mesa e criação de novas tipologias, concentrando a sua exibição na própria sala (na mesa e no mobiliário envolvente que igualmente ganha maior relevância, aperfeiçoando e desenvolvendo novas tipologias), enchendo-se de criatividade: *“Here the family put itself on display for its guests. It displayed its silver and exhibited the centerpiece it had commissioned from a fashionable goldsmith”* (Perrot, 1990, p. 367). Seguindo as tendências da época, as refeições reinventaram-se com esplendor e surpreendente aparato, primor culinário e artístico, pretendendo impressionar convidados, sendo moldadas e metamorfoseadas conforme as ocasiões. Apesar de tudo, a sala não deixa de ser um lugar privado onde quotidiano também surge destacado, valorizando momentos comuns e repetitivos aos quais é atribuído um valor sentimental, assinalando o ritmo da vida. Desta forma, Mota (2011) refere que a sala de jantar, porque relacionada com um ritual familiar, se assume com um carácter privado, não obstante ser uma divisão da casa que recebe, pontualmente, o público.

2. (Re)Interpretar um *modus vivendi* através de uma exposição

Ao longo do século XX, os temas da vida privada e quotidiana foram alvo de grande entusiasmo por parte dos museus, já que despertaram transformações no mundo da arte, contribuindo para eliminar a barreira entre os museus e a vida íntima, ao tornar o dia-a-dia num lugar-comum (Guimarães, 2020). As próprias casas-museu ganharam destaque a partir da segunda metade do século XIX devido ao aparecimento de museus de artes aplicadas que, quando surgiram, optaram por adotar a atmosfera de um ambiente caseiro, com mobília, de forma a contextualizar os objetos e, assim, auxiliar os visitantes a alcançar uma melhor compreensão dos mesmos (Pavoni, 2001). Paralelamente, a já mencionada “valorização dos espaços interiores, a propósito do culto da casa e da sua abertura ao público, surgiu como pretexto motivador para a

crescente adaptação de casas – casas, ateliês, palácios, estúdios, etc. – a museus” (Guimarães, 2020, p. 40). Em síntese, o século XIX ficou marcado por transmitir essa relação: “*a house rich in history and steeped in the past; and a museum imitating the environment of the house the better to display its own treasures*” (Pavoni, 2001, p. 16) em que o fascínio *voyerista* em irromper na vida privada de alguma personalidade ou comunidade, acaba por convertê-la em vida pública – ao expô-la, fica inevitavelmente transformada num quadro sujeito a ser observado por qualquer pessoa, num produto pronto a ser consumido, uma representação (Guimarães, 2020). E é através do espaço expositivo que esta tendência é esclarecida, sendo lá que se estrutura, contextualiza e organiza a percepção de como os objetos são observados e experienciados, relacionando-os com a sua história e com a missão do museu.

De forma a minimizar o impacto da tendência consumista-*voyeur*, Gordon (2010) defende que é necessário encontrar o equilíbrio ideal entre o histórico e o pessoal e íntimo, sendo que cabe à função de cada museu o determinar individualmente. A forma de como expor a vida privada depende invariavelmente da própria missão e objetivos do museu e requer um espaço organizado, no qual se demonstram as relações entre os diferentes objetos, sem os descontextualizar e criando um convite imersivo ao visitante, para testemunhar um momento específico num tempo passado sem se perderem as relações intrínsecas entre os objetos e a sua significância.

3. Apresentação *versus* representação

Preservar uma essência “fossilizada” (Pinna, 2001, p. 4) de uma memória onde se privilegia a inalterabilidade do espaço e onde “cada objecto ou espaço privado exposto é suporte de evocação de um passado comum” (Moreira, 2007, p. 302), torna-se num maior desafio ao mover a coleção de um lugar (i.e. a casa originária da coleção), para outro (a casa-museu). No caso de estudo, a sala de jantar transfigura-se no reflexo de uma realidade através de um outro meio artificial, em parte ficando descontextualizada (Roque, 2011) porque irá simular um espaço específico, porém

deslocado, tratando-se de uma sala que não existia no percurso expositivo e nunca funcionou no espaço em questão. Contudo, não se trata de uma adulteração espontânea do passado ou da distorção voluntária da memória de uma casa, na medida em que se considera viável reconstituir fielmente este espaço recriando um contexto próximo do original “através da reutilização de fragmentos do tempo de acção” (Moreira, 2007, p. 319) (como o mobiliário, objetos, pequenos apontamentos como jornais, fotografias, entre vários) e, desta forma, fundamenta-se a contextualização da sala de jantar através de um circuito de relações semânticas e visuais. Assim, o projeto expositivo da Sala de Jantar (Guimarães, 2020) consistiu numa proposta de apresentação, representação e encenação, com o fim de permitir uma interpretação e acesso livre e inclusivo aos visitantes, imaginar memórias e expandir a coleção, atendendo também ao destaque conferido a esta divisão, que marcou cultural e socialmente uma época, explorando diferentes narrativas.

Por não se deter um conhecimento mais alargado acerca do dia-a-dia dos anteriores proprietários da baixela, torna-se indispensável atender aos fatores que refletem acerca de vivências passadas e recorrer aos registos fotográficos (Figura 1) da sala de jantar dos Viscondes, que apresentam um quase indiscutível realismo social que provoca alguma tensão, já que a verosimilhança tornou a fotografia num meio, indisputavelmente, credível (Jones, Craddock & Barker, 1990).

Assim, evoca-se a sua memória através de “provas físicas e documentais concretas, podendo produzir uma cópia válida através de métodos rigorosos e não especulativos” (Moreira 2007, p. 320) e obtendo uma reprodução desse espaço através da distribuição do mobiliário tal como se encontrava na sala de jantar original, permite-se o enfoque na exposição da baixela disposta na mesa, tal como evidenciam os registos fotográficos, e na restante atmosfera presente na sala. O foco na integridade da coleção pretende manter o seu significado inalterado (i.e. o mais próximo possível do autêntico) e representar as motivações da sua exposição, que neste caso são as de dar a conhecer uma coleção de artes decorativas através de uma sala de jantar, prestando

homenagem aos doadores da mesma e ao contentor (museu) que a abriga a coleção, mas focando-se na experiência do visitante em primeiro lugar.



Figura 1 – Registos fotográficos. Perspetivas da sala de jantar do palacete da Rua D. Manuel II no Porto, dos Terceiros Viscondes de S. João da Pesqueira com Mesa, Cadeiras e Baixela (entre 1904 e 1925). © Arquivo da Diocese do Porto, 2020.

Desta forma, o ambiente que o museu recria para os objetos não se converte numa esfera totalmente artificial pois não os isola do seu âmbito original, pelo contrário: enquadra-os, mantendo as suas relações mútuas e oferecendo uma perspetiva que pode “estruturar e complementar o conhecimento, desvendar significados e símbolos” (Roque, 2011, p. 13), respeitando a autenticidade da coleção. “Ainda que os objetos que as impulsionam [memórias coletivas] não sejam autobiográficos, estes promovem um composto de perspetivas passíveis de serem individualizadas por estranhos que, quando as contemplam, confrontam e relembram o espectador (...) de momentos” (Guimarães, 2020, p. 41) e mesmo compreendendo que esta sala de jantar não irá refletir os valores ou formas de viver de uma sociedade inteira, representa a essência de uma identidade, tal como Gorgas (2001) refere: “*Seen as active or discursive social*

objects, house museums express values and meanings which are not shared by everybody living in the same period, but which have been used as representing the essence of historical identity" (p. 11). Assim, potencia-se um conceito amplo de aprendizagem que possibilita aos visitantes construir a sua experiência, através da simbiose de influências entre o espaço e objetos, entre factos e histórias, que, quando se complementam, tornam o passado inteligível (Donnelly, 2002).

Por tudo isto, é crucial lembrar que a recriação de um espaço numa casa-museu não é totalmente inócua já que "uma sala não é um espaço hermético e, conseqüentemente, existe um processo de encenar cada espaço, de forma a que este represente um determinado tema. Essa escolha cenográfica, não é inocente constituindo a força motriz da comunicação numa casa-museu" (Guimarães, 2020 p. 47). Nem uma casa, nem um museu, permanecem continuamente estáticos e análogos. Por isso, o museu deve aceitar e assumir que existe uma certa ilusão no processo de construção da sala de jantar pois, ao ser movida para um museu e disposta num contexto expositivo, a coleção e os objetos que a compõem são transformados, adquirindo novos significados. "Desta forma, eles são a *representação* dum história e não a *apresentação* exata dum momento *per se*." (Guimarães, 2020 p. 47), como também defende Canclini (1991, citado em Gorgas, 2001, p. 11): "*As a result, the quest for authenticity is not the final purpose of research in, and the restoration and dissemination of, heritage. What is aimed at is the reconstruction of historical verisimilitude*".

4. Desafios na representação da sala de jantar

Conforme Butcher-Young (1993) refere, recriar um espaço de época corretamente requer especial atenção a vários fatores: "*re-creating historic period rooms is an exacting task that, unless all the original furnishings are still in place, requires considerable research, planning, and financial resources*" (p. 196). De forma a que estes se articulem, é essencial definir o planeamento da exposição, aliando a

curadoria, conservação, interpretação e serviços educativos, assim, salvaguardando a preservação, proteção, apresentação e interpretação da coleção (Guimarães, 2020).

A sala é o *locus* da exposição, que irá refletir “aspetos 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” (Ponte, 2017, p. 116).

Desta forma, pretende-se que a sala de jantar materialize o quotidiano vivido não só pelas personalidades que lá habitaram, mas abrindo possibilidades a partir das próprias experiências pessoais e da perceção de cada visitante. *“Many visitors go to historic houses to savor the feeling of historical surroundings and to admire the furnishings of the interiors. They enjoy the sense of being cast back in time — of strolling through rooms essentially frozen in the past”* (Butcher-Youngmans, 1993, p. 196).

Conforme referido, a organização deste espaço deve corresponder a um processo cujo objetivo final não é apenas a procura pela autenticidade, mas o restabelecimento da sua verosimilhança histórica, como defende Canclini (1991, citado em Gorgas, 2001, p. 11): *“We are more interested in processes than in objects, and we are interested in them not for their capacity to remain pure, always authentic, but because they represent certain ways of seeing and experiencing the world and life per se”*.

Contudo, como tem vindo a ser discutido, a intenção de encenar uma sala de jantar deve obedecer a vários fatores. Por se estar a falar de um edifício histórico, as propriedades físicas do lugar e das suas salas são os únicos elementos que são, ao mesmo tempo, suporte e objeto do discurso museológico (Rico, 2014). Atendendo a este fator, para estabelecer a nova sala será determinante aceitar os condicionalismos que resultam do percurso de visita prévio, em que a própria arquitetura do edifício e as salas já percorridas pelo visitante possuem narrativas próprias, já apreendidas pelo visitante, no momento em que chega à recente sala. Para isso é necessário que este espaço clarifique o discurso e se apresente como uma sala que não contorna ou evita as interferências com as salas anteriores, mas que as inclua, compreenda e assuma

(Guimarães, 2020). O museu não pode ser alterado para se adaptar a eventuais discursos e narrativas, mas deve preservar as que já existem articulando-as com a nova sala a ser projetada mantendo o contexto e coerência: “*Context is the background visitors need to know in order to be able to understand the message and its relative importance historically*” (Donnelly, 2002, p. 54).

Por todos estes motivos percebe-se que a criação da nova sala é um processo que envolve mecanismos de reapropriação que “funcionam como filtros de transformação do património existente em material museológico, utilizados individualmente ou combinados entre si, para expor e comunicar” (Moreira, 2007, p. 316). Podemos considerar estes filtros segundo vários aspetos que vão desde os objetos que compõem a coleção (talheres, fruteiras, mesa, cadeiras...), aos recursos expositivos (textos, fotografias, sons, iluminação...) e que se encontram definidos e caracterizados em: i) Planeamento interpretativo, a estrutura que articula as ligações emocionais e intelectuais entre o visitante e os significados inerentes à exposição, e que descreve aquilo que o visitante irá experienciar, numa tentativa de estimular os sentidos e a despertar imaginação (Butcher-Youngans, 1993) e; (ii) *Design*, o que materializa e agrega as noções anteriores e dá forma ao atributo essencial invocado neste projeto – o da comunicação entre o visitante, lugar e objeto, dando materialidade aos valores mencionados anteriormente e criando um ambiente favorável para que estes sejam apreendidos através da criação de circuitos, disposição dos objetos, iluminação, entre outros (Guimarães, 2020).

Em suma, é através destes mecanismos que se pretende minimizar o impacto da sala de jantar ter sido transferida de um contentor para outro, aceitando e apresentando esse fator não como um condicionalismo, mas como uma opção assumida que permitiu a que a sala e a sua coleção se mantenham uma fiel representação da sua essência e verosimilhança histórica. Para isto, propõe-se que o museu recorra a ferramentas que fomentem a estimulação dos sentidos, como a disposição de objetos comuns do dia-a-dia (como um jornal sobre a mesa, um chapéu na cadeira, os pavios das velas queimados) ou instalações como as que Bryk (2002) caracteriza como

“*moment-in-time installation*” (p. 146) sendo que este tipo de solução, alcançada através do planeamento interpretativo, transporta o ambiente para uma outra dimensão ao acrescentar camadas detalhadas por via de outros objetos e efemeridades como a música a tocar, particularidades que “*brings people’s activities into the third dimension*” (Bryk, 2002, p. 146). Assim, excluindo ao máximo interferências como painéis expositivos, legendas, entre outros, aposta-se numa experiência imersiva, familiar e íntima de partilha de vivências e estórias, que apenas uma casa consegue oferecer. Consequentemente, desperta-se a curiosidade do visitante ao ser cativado pelos ambientes realistas e cuidadosamente detalhados enquanto assimila o conceito de aprendizagem proposto pelo museu, estimulando-o a procurar saber mais, já fora da experiência (através de ferramentas interpretativas fornecidas pelo museu como folhas de sala, catálogos, *website*, etc.) levando o conhecimento consigo muito para além do museu (Guimarães, 2020).

Considerações finais

As casas-museu são percecionadas pelos seus visitantes como testemunhos credíveis de uma era, um momento específico congelado no tempo, documentando vivências passadas de uma ou várias personalidades ou grupos. A apresentação desse passado levanta inevitavelmente questões, sendo que os objetos foram deslocados do seu contexto original para a exposição e porque, mesmo se tratando de uma casa-museu, nenhuma estória ou lugar é estanque, tampouco se pretende que o seja, de forma a não limitar a interpretação, aprendizagem ativa e imaginação dos visitantes.

Ajustando o discurso entre privado e público à esfera das casas-museu, foram consideradas ferramentas nas diversas camadas no discurso expositivo, que levam a esclarecer narrativas e transmitir de forma clara o ambiente descrito. Para desenhar a sala de jantar no contexto museológico, foi crucial atender às várias possibilidades de perceção do espaço, sendo imperativa uma investigação aprofundada de forma a esclarecer motivações, hábitos, rotinas. Ao encenar essa sala num espaço museológico

distinto do seu local de origem, ilustraram-se os paradoxos inerentes na questão da autenticidade. Se, por um lado, se abre um canal de diálogo entre o passado e o presente e se possibilita algo que, de outra forma, não teria sido possível (a exibição de uma coleção que, se não fosse transferida da sua casa original e exposta no museu, não seria nunca conhecida pelo público e conseqüentemente estudada, cuidada e conservada), por outro revela-se a inconsistência da sua autenticidade através dessa representação. Ainda assim, os limites entre o autêntico e o encenado são ténues porque o que é falso num contexto, acaba por ser legítimo num outro: ao *apresentar* a sala de jantar num contentor que nunca foi o seu (casa-museu Paço do Bispo) incorre-se numa adulteração do passado físico / material daquela coleção, mas ao atentar aos inúmeros fatores mencionados de forma a garantir a sua fiel *representação*, abrem-se as possibilidades para a compreensão fiel de uma época passada, de um grupo social e do seu *modus vivendi*, partilhando estórias e proporcionando o acesso direto aos visitantes à própria essência do lugar e dum momento passado.

Desta forma, no âmbito das casas-museu considera-se que deve ser estimulada uma nova abordagem às coleções deslocadas da sua localização original para o museu, passando por olhar o passado através de novas lentes e aceitar as apresentações não como uma verdade única, mas como representações. Estas representações são assim validadas através de um conjunto de ferramentas como a museologia e museografia, que compreendem, entre outros, a investigação, observação, e todos os mecanismos que permitem que estas sejam inteligíveis e fidedignas, e que permitam elucidar os visitantes perante uma determinada “encenação” de um momento passado. A busca pela autenticidade deve ser feita através das narrativas entre os objetos e a própria experiência pessoal de cada visitante, sendo o museu o mediador.

Referências

Anónimo (1904). *Uma baixella manoelina*. Reis & Filhos.

- Bryk, N. V. (2002). "I wish you could take a peek at us at the present moment": Infusing the historic house with characters and activity. In Donnelly, J. F. (Ed.) *Interpreting historic house museums* (pp. 144-168). Altamira Press.
- Butcher-Youngmans, S. (1993). *Historic house museums: A practical handbook for their care, preservation*. Oxford University Press.
- Donnelly, J. F. (2002). *Interpreting historic house museums*. Altamira Press.
- Gordon, T. S. (2010). *Private history in public: Exhibition and the settings of everyday life*. AltaMira Press
- Gorgas, M. R. (2001). Reality as illusion, the historic houses that become museums. *Museum international: Historic house museums*, 53(2), 10-15.
- Guimarães, F. (2020). *A baixela de Bordalo Pinheiro. Contributo para projeto expositivo e respetiva gestão de risco*. [Dissertação de Mestrado]. Faculdade de Letras, Universidade do Porto.
- ICOM (2022). *Museum definition*. <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>
- Jones, M., Craddock, P., & Barker, N. (1990). *Fake? The art of deception*. British Museum Press.
- Mattoso, J. (2011). *História da vida privada em Portugal: A Época Contemporânea*. Círculo de leitores.
- Moreira, M. R. (2007). *Da casa ao museu: Adaptações arquitectónicas nas casas-museu em Portugal*. [Dissertação de Mestrado]. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.
- Mota, N. (2011). At home com a burguesia do Porto. Fronteiras entre o público e o privado. In Santos, C. (Coord.) *Família, espaço e património* (pp. 519-545). CITCEM.
- Pavoni, R. (2001). Towards a definition and typology of historic house museums. *Museum international: Historic house museums*, 53(2), 16-21.
- Perrot, M. (1990). *A history of private life. Volume IV: From the fires of revolution to the Great War*. Belknap Press.

Pinna, G. (2001). Introduction to historic house museums. *Museum international: Historic house museums*, 53(2), 4-9.

Ponte, A. (2017). Casas-museu – Locais onde o património material e imaterial confluem numa comunicação orquestra. In Carvalho, A. C. (Ed.), *Anais dos encontros Brasileiros de palácios, museus casas e casas históricas: 2014-2017* (pp. 114-126). Curadoria do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo.

Rico, J. (2014). *As exposiciones en los edificios históricos - La enseñanza del patrimonio religioso. Artículos y conferencias*. JCR21 OFFICE Editions.

Roque, M. I. (2011). *O sagrado no museu*. Universidade Católica Editora.

Van Mensch, P. (2012). Catching the space between the objects. In W. V. Hoof (Ed.), *Catching the spirit - Theatrical assets of historic houses and their approaches in reinventing the past* (pp. 13-19). ICOM/DEMIST.