

CAPÍTULO I

INTRODUÇÃO

A cicatriz que carrego comigo desde os meus 3 anos, a que fiz no pé esquerdo com o fundo de uma garrafa verde, é parte do meu património. Porque sendo cicatriz hoje, é reflexo da passagem do tempo (um dia foi uma ferida aberta no meu pé). Porque revejo nela um momento específico da minha história de vida. Porque a esse tempo me individualiza, na sua forma, no facto de estar alojada no meu pé esquerdo e não em todos os pés esquerdos de todos os homens e mulheres e crianças do mundo. Porque transporta consigo uma recordação (diria quase a única que tenho desse período da minha vida, ainda que possa até ser uma memória ‘emprestada’ pelos meus pais, e por conseguinte não ser efectivamente uma memória real do dia em que cortei o meu pé).

A minha cicatriz é ainda parte do meu património porque com ela estabeleço uma relação afectiva única que se torna também, e a esse tempo, a prova de que existi como pessoa aos três anos de idade, ainda que não me lembre desta minha condição de existência. A esse tempo estabeleço com ela também uma relação de estranheza. Uma estranheza espacio-temporal. De um espaço que não consigo reconhecer (não cresci nesse espaço e mesmo que tivesse crescido o tempo encarregar-se-ia de o transformar) e de um tempo que não recordo. A não ser (julgo) através das imagens que criei mentalmente desse espaço e desse momento e que resultam, insisto, no facto de essa história me ter sido, exaustivamente, contada ao longo dos anos, com uma descrição profunda de todos os factos que aqueles que me assistiram consideraram fundamentais e foram capazes de memorizar. Nesse sentido, a minha, é uma memória reconstruída, ou ‘emprestada’, partir da memória que outros construíram. Diria então, uma memória de segunda-mão. E, se tal facto (talvez pela gravidade que na época teve) não tivesse sido zelosamente guardado na memória

daqueles, então a minha memória provavelmente também não existiria e os factos que a compõem ter-se-iam perdido. Teria então, e tão só, uma cicatriz no meu pé esquerdo. E isso, mesmo que a cicatriz esteja no meu pé, não fazia dela necessariamente, um património meu. Porque tendo outros sinais físicos que me individualizam, não os refiro como existência específica.

O que dela faz meu património é o facto de saber também que a minha mãe, minutos antes de cortar o meu pé, me havia mandado calçar. Ela torna-se também património porque eu tinha vestido um bibe branco com pequenas flores vermelhas, bordadas na gola, que serviu naquele instante, e à falta de outra coisa melhor para estancar o sangue que jorrava do meu pé. Finalmente ainda, porque o jardim e o pátio onde eu brincava quando cortei o pé ficou, também ele, inundado de sangue, e tanto que o empregado da tia Pitro teve que passar toda a restante tarde a esfregar o chão e a ‘lavar’ a erva com a mangueira, ao mesmo tempo que chorava e dizia por entre as lágrimas “poor, poor child.... oh God, poor child”.

Estranhamente, ou talvez não, há algo de muito importante que não recordo. Não recordo a dor do golpe. Não recordo mesmo se terá existido dor (reconheço apenas a dor que hoje sinto sempre que está para chover! Se bem que às vezes dói e não chove, e outras chove e não dói!). E, numa criança de três anos que corta o pé esquerdo de uma forma tão grave (já agora do osso do tornozelo até quase ao centro do pé) seria de esperar a recordação da dor. Mas não (o que mais uma vez reforça o facto desta poder ser uma memória emprestada, porque naturalmente os meus pais não poderiam ter vivido a minha dor!). Mas recordo-me (ou não!) do bibe branco com flores vermelhas bordadas na gola. E também aqui reside a qualidade de património da minha cicatriz. Ela traz-me em simultâneo a presença e a ausência, a memória e o esquecimento.

Neste sentido, e como diria Marc Guillaume, se porventura conhecesse a história da minha cicatriz, ela representa em mim a

“memória material” do corte, isto é, materializa e simboliza um determinado acontecimento do meu passado, que eu decidi reter e valorizar. E dir-me-ia, ainda, que “Pouco importa que eles [os objectos e a minha cicatriz] deformem nessa ocasião o que realmente se passou, uma vez que ainda assim participam da significação presente que eu quero dar a esse passado”¹.

Por outro lado, e paradoxalmente, a minha cicatriz cumpre ainda uma outra função determinante. Sendo frequentemente um tema de conversa que remete para outras instâncias, a minha cicatriz representa também o amor dos meus pais revestido sobre a forma de preocupação que os faz, trinta anos depois, ainda recordar o acontecido. Mas também o carinho imenso do empregado da tia Pitró, que me achava imensa piada porque eu falava com ele, simultaneamente (entenda-se, na mesma frase) em três línguas diferentes (português, inglês e sul-africano) e que nessa tarde só parou de chorar quando eu regressei do Hospital. E, entre muitas outras variantes da história que aqui já não cabem, a minha cicatriz ‘cicatrizou a dor’. Mais uma vez Guillaume iria intervir para dizer que, “são as transferências e os instrumentos do nosso ‘saber esquecer’, uma outra componente material do nosso património mnésico” porque, acrescentaria, “do mesmo modo que o sonho é o guardião do sono, eles [os objectos] são o guardião do esquecimento, esse ‘outro caminho da memória’”².

Então de que vive e sobrevive a minha cicatriz? Vive e sobrevive da sua materialidade e das “narrativas poéticas”³ múltiplas que se geraram em torno de si. Da ilustração de um tempo e espaço perdidos, para os meus pais e para mim. Mas também, e durante

¹ Guillaume, M. (2003). A Política do Património. Porto: Campo das Letras. p. 72

² Guillaume, M. (2003). A Política do Património. Porto: Campo das Letras. p. 72

³ Chagas, M. (2003). Imaginação Museal. Museu, Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. (original, com autorização do autor, s.d.,s.p.)

muitos anos, da sua capacidade pedagógica e educativa (para a minha mãe tornou-se mais fácil desde então mandar-me calçar... estranhamente passados todos estes anos, e porque continuo a gostar de andar descalça, continua a servir-lhe de argumento).

Tal como a minha cicatriz, muitas outras cicatrizes são parte efectiva de patrimónios mais vastos, que a esse tempo, caracterizam e individualizam os seus legítimos ‘portadores’ e lhes conferem a sua própria individualidade e identidade. Os ‘dedos mágicos’ ou ‘unhas negras’ ou simplesmente chapeleiros de S. João da Madeira, são também herdeiros de muitas cicatrizes que se formaram ao longo de um tempo e num espaço de produção de chapéus, carregando consigo cicatrizes múltiplas, as suas e as de todos os que os precederam. Contudo, e de repente, essas cicatrizes ficaram sem casa, sem o seu lugar de sempre. A fábrica, guardiã moral e física dessas cicatrizes, encerrou.

E no contexto da degradação do lugar emergiram silêncios e vozes que se calaram ante o fim. As sombrias paredes da fábrica fechada faziam antever uma memória de lugar que não era porém em si uma existência, se não no que guardava de ausência. Entre o fim (o da fábrica) e um qualquer outro princípio (o do museu, nesse mesmo lugar ainda de ausências) jaziam (e jazem ainda) memórias silenciadas. Cicatrizes ocultas. Memórias do trabalho. Memórias do tempo e do lugar onde máquinas e homens cruzaram caminhos. Memórias de histórias por contar que resvalavam permanentemente de olhares que haviam sido únicos e por isso mesmo intransmissíveis. E, por isso ainda, olhares que toldaram essas mesmas memórias, olhares que souberam suavizar e que tantas vezes agigantaram as verdades simples de cada dia. Em cada dia. E entre a memória do trabalho e o trabalho da memória nasceu um lugar outro. Um lugar onde os silêncios de outrora dão espaço a vozes múltiplas, olhares dispersos, onde a(s) memórias(s) enquanto instrumento social não tem

compromisso com a verdade, mas antes com caminhos de verdade divisíveis.

Entre o fim da fábrica e o início do museu procurou-se entender o papel dessas memórias múltiplas no seio da construção ou das reconstruções de uma Identidade e o valor dessa identidade nova no contexto da afirmação cultural e social local. Procurou-se ainda entender o valor e papel do acto de conservação de objectos e memórias individuais inerente à criação deste museu, no contexto da recriação de uma memória social e consequentemente de uma identidade colectiva.

CAPÍTULO II

DO MUSEU E DA MUSEOLOGIA

“Afinal, o museu é um dos locais que nos proporcionam a mais elevada ideia do Homem.”⁴

André Malraux

A História da Homem e a História das instituições por ele criadas parecem cruzar-se e confundir-se num contínuo devir, delas se retirando explicações, entendimentos e lições acerca de Um e de Outras.

Pela evolução de um se compreende o surgimento da outra. No nascimento da outra reside implacavelmente a indelével marca do estádio de desenvolvimento do primeiro. Por isso, quantas vezes conhecer e compreender um é inevitavelmente compreender e conhecer o outro.

As instituições, simultaneamente, absorvem e reflectem todas as ideologias e idiossincrasias, crenças e mitologias que estruturam a Humanidade, nelas radicando, a par e passo, para o bem e para o mal, a génese do pensamento humano. E este, por sua vez, espraia-se narcísica e orgulhosamente nas instituições que afinal, são sempre, e tão só, por ele criadas, para porta-voz de si mesmo.

Que dizer então da instituição que é, talvez de forma mais assumida, o espaço próprio desse narcisismo humano? Como entender este espaço de contemplação e adoração de si? Este espaço de criação e recriação do Homem, de contínua re-visitação de si mesmo? Do

⁴ Malraux, A. (2000). O Museu Imaginário. Lisboa: Edições 70. p. 12

espaço no qual ele olha e vê, sente e pressente, aquilo que ele próprio é, cria, produz, porque um dia foi, criou, produziu?

É o indivíduo a olhar o Homem num espelho de água que reflecte apenas e tão só ele próprio. É o indivíduo a apaixonar-se pela imagem de si e da sua criação. E a glorificá-la, ora preservando-a do esquecimento ora enclausurando-a nesse mesmo espaço repleto de esquecimentos, num quase perverso jogo de **poder** que afinal, como nos dirá Mário Chagas, é sempre um “poder semeador e promotor de memórias e esquecimentos”⁵, no que nisto há de trágico e simultaneamente necessário para a sua sobrevivência. Porque, como nos diz ainda Chagas, “a preservação e a destruição, ou de outro modo, a conservação e a perda, caminham de mãos dadas pelas artérias da vida. Como sugere Nietzsche (1999, p. 273) é impossível viver sem a perda, é inteiramente impossível viver sem que a destruição jogue o seu jogo e impulsione a dinâmica da vida.”⁶.

Que História e histórias do pensamento humano nos contam então os museus? Que nos revelam eles acerca dos homens, mulheres e crianças e das obras destes?⁷ O que preservam os museus do esquecimento?⁸

⁵ Chagas, M. (2002). Memória e Poder: dois movimentos. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 19, 35-67

⁶ Chagas, M. (2002). Memória e Poder: dois movimentos. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 19, 35-67

⁷ É irresistível o apelo a Malraux. Diz-nos: “(...) o visitante do Luvre [sic] sabe que não encontra ali significativamente nem Goya, nem os grandes ingleses, nem a pintura de Miguel Ângelo, nem Piero della Francesca, nem Grünewald; dificilmente Vermeer. Onde a obra de arte não tem outra função senão a de ser obra de arte, numa época em que a exploração artística do mundo prossegue, a reunião de tantas obras-primas, e a ausência de tantas obras primas, convoca em imaginação, *todas* as obras-primas. (...) De que é que o museu está inevitavelmente privado? Até agora, dos conjuntos de vitrais e de frescos; do que não é transportável; do que não pode ser facilmente exposto (...); do que não pode adquirir. (...) Do século XVIII ao século XX, transportou-se tudo o que podia ser transportado; venderam-se, pois, mais quadros de Rembrandt do que frescos de Giotto. E o museu, que nasceu quando só o quadro de cavalete representava a pintura viva, é um museu não da cor, mas dos quadros; não da

Nesta ânsia de se salvar a si próprio do esquecimento, os indivíduos cedo começam a coleccionar e a preservar, deixando marcas de si e que a si sobreviverão, revelando essa ‘guarda’ aquelas que são as suas preocupações, inquietações e medos perante si e perante um mundo que é sempre vasto demais para ser dominado, complexo em excesso para ser compreendido.

A herança histórica ou artística, científica ou técnica, que constitui o património cultural da humanidade, detém um valor que está para além de si mesma, porquanto constitui o relato mais aproximado das raízes de um grupo humano e das suas idiossincrasias e, por esse motivo também, o testemunho mais complexo que abre os horizontes sobre a interpretação histórico-cultural da evolução da humanidade.

Porque conservado, este património é parte integrante das explicações e entendimentos actualmente existentes acerca da realidade evolutiva da humanidade, porquanto emanam de si as explicações da vida de homens e mulheres na Terra, através de tudo quanto produziram ao longo dos tempos e souberam diligentemente conservar⁹ e transmitir às gerações seguintes. Radicado nessa

escultura, mas das estátuas.” Malraux, A. (2000). O Museu Imaginário. Lisboa: Edições 70. p. 13

⁸ A pergunta inversa será também possível. O que votam os museus ao esquecimento? Edward Alexander referindo-se à necessidade premente de reforma dos Museus, cita June Jordan, um poeta negro que no seio de um seminário relacionado com Museus, afirma: “Take me into the museum and show me myself, show me my people, show me soul America. If you cannot show me myself, if you cannot teach my people what they need to know – and they need to know the truth, and they need to know that nothing is more important than human life – if you cannot show and teach these things, then why shouldn’t I attack the temples of America and blow them up? The people who hold the power, and the people who count pennies, and the people who hold the keys better start thinking it all over again” (Alexander, E. P. (1996). Museums in Motion, An Introduction to the History and Functions of Museums. USA: AltaMira Press. p. 6)

⁹ E ainda através de tudo quanto, não tendo sido objectivamente guardado foi, no entanto, conservado ou recuperado (não no sentido de restauro mas no sentido de

sabedoria, o Homem de todos os tempos, culturas e lugares, soube profeticamente guardar os seus objectos mais ‘preciosos’, aqueles que para além de um valor de hoje classificaríamos de valor de mercado, materializavam o valor alargado de cultura e identidade do seu povo e que revelam, ainda que de forma subliminar e aos olhos contemporâneos, aqueles que eram os traços distintivos da mentalidade de época e dos seus referentes sociais, políticos, culturais e económicos.

Da leitura deste património herdado chegamos hoje explicações surpreendentes e, a esse tempo, entendimentos tão profundos quanto complexos acerca de tudo o que hoje somos porque um dia fomos. De resto, e muito além de tudo quanto foi coleccionado, o próprio acto de guardar e conservar, e a interpretação das motivações que lhe são inerentes, revela afinal tanto do que foi a cultura dos que nos precederam, porque inerente estão as suas crenças, temores e ideologias sociais, políticas e culturais. É assim possível entender a génese do pensamento humano e a sua evolução pelas instituições, mais ou menos formalizadas, que criou. E os museus não seriam, por isso, excepção. E, mais não fosse, porque foram eles próprios o lugar por excelência da guarda desses mesmos objectos, e nesse sentido, os lugares da memória do humano.

Herdeiros dessa memória, eles surgem também como um exercício de poder e afirmam-se consequentemente dentro desta relação de ambiguidade. Ao promover o espaço da memória, o museu promove o espaço do esquecimento e, entre um e outro, fica o espaço do Poder... seja este do poder da memória seja da memória do poder, numa acção continuada de legitimação de discursos que mais uma vez são, simultaneamente, discursos de poder ou poder dos discursos. E negar esta evidência é, desde logo, negar o legado da própria palavra

‘achado’ fortuitamente descoberto, e cuja existência não foi um acto pré-definido ou intencional) tendo chegado à geração seguinte.

Museu, desse Templo das Musas, herdeiras de Zeus e de Mnemósine, guardiãs da música, da poesia, da oratória, da dança, da astronomia... ou, talvez pudéssemos dizer, conservadoras do património e saber da humanidade.

E em boa verdade se assuma que as colecções da História e a sua apresentação pública estiveram quase sempre (!) ao serviço deste poder, proclamando as glórias de reinos e impérios, autocracias e teocracias, numa construção continuada de memórias de poder e ao serviço de um qualquer conceito ‘civilizador’.

Sacralizando objectos e retirando-lhes a dimensão do humano, o museu impôs ao mundo o discurso do colectivo massificador. Desumanizado, o museu passa a ser o lugar sagrado do mundo profano, o lugar de contemplação e símbolo da identidade cultural de um povo... ainda que este não se reveja nesse mesmo espaço. E assim entendido, o museu transformou-se, como diria Marc Guillaume¹⁰, numa espécie de memorial colectivo de luto que perturbando o “curso normal da memória e do esquecimento” substituem “um passado vivido pelo imaginário de um passado eternizado”¹¹.

Esta é a herança do Louvre. Aquela que de forma mais ostensiva marcará a história da instituição museológica e cujo legado ecoa ainda por entre os objectos do nosso passado... e não querer assumi-lo ou aceitá-lo é incorrer no risco de perpetuar ‘discursos de verdade’, como se os espaços da dúvida e do questionamento não pudessem ou devessem existir.

A II Guerra Mundial foi, contudo, detonadora das grandes das mudanças que os anos seguintes trariam à museologia e aos museus, porquanto o encerramento de vários museus ou a sua vandalização,

¹⁰ Guillaume, M. (2003). A Política do Património. Porto: Campo das Letras. p. 82

¹¹ Guillaume, M. (2003). A Política do Património. Porto: Campo das Letras. p. 85

trouxe nefastas consequências ao património que zelosamente foi guardado por estas instituições durante os últimos dois séculos.

Pretendendo reorganizar todo este cenário e promover os interesses próprios da museologia, é criado logo em 1946 o Conselho Internacional de Museus (ICOM) que, nos seus Estatutos de 1947, “reconoce la cualidad de museo a toda Institución permanente que conserva y presenta colecciones de objetos de carácter cultural o científico com fines de estudio, educación y deleite.”¹² Sendo esta a primeira definição oficial de Museu, ao longo dos anos seguintes o ICOM promoverá não só diversas actualizações do conceito¹³, como alargará ainda o espectro de instituições que lhe correspondem, sendo que nos seus Estatutos adoptados pela 16ª Assembleia Geral realizada em Haia em 1989 e modificados pela 18ª Assembleia Geral realizada em Stavanger em 1995, o museu é¹⁴

¹² Artigo 3º dos Estatutos do ICOM de 1947. Citado *in*, Hernández, F. H. (2001). Manual de Museología. Madrid: Editorial Síntesis, S.A. p. 69

¹³ Hernández salienta em especial a definição dada em 1974, segundo a qual o conceito de museu é ampliado tanto aos bens móveis (no sentido tradicional) como aos imóveis. Entre os bens móveis serão considerados todos os testemunhos da vida cultural, como são “las representaciones más o menos realistas o simbólicas que tengan un significado religioso, político o social.” E acrescenta a autora, “ello há conducido a la creación de museos surgidos a partir de cualquier motivación: museo del ocio, museo del terror, etc. Según las palabras del sociólogo francés Henry Pierre Jeudy (1989:10), a ‘finales del siglo XX el mundo corre el riesgo de convertirse en un gigantesco museo’. Este hecho supone que estamos asistiendo de lleno al fenómeno de la ‘museificación’”. Hernández, F. H. (2001). Manual de Museología. Madrid: Editorial Síntesis, S.A. p. 70

¹⁴ A título de exmplo, e a propósito da definição de museu, refiram-se as das seguintes instituições: a American Association of Museums defende que “A museum is an organized and permanent non-profit institution, essentially educational or esthetic in purpose, with professional staff, which owns and utilizes tangible objects, cares for them and exhibits them to the public on some regular schedule.”; A Museums Association (Reino Unido) em 1984 defendia que “A museum is an institution which collects, documents, preserves, exhibits and interprets material evidence and associated information for the public benefit.”; mais tarde, a Museum Association irá defender que “Museums enable people to gain understanding and inspiration by exploring and learning from collections. Museums assemble, safeguard, research,

“(…) uma instituição permanente, sem finalidade lucrativa, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que realiza investigações que dizem respeito aos testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente, adquire os mesmos, conserva-os, transmite-os e expõe-nos especialmente com intenções de estudo, de educação e de deleite.”¹⁵

As décadas seguintes à criação do ICOM serão assim fundamentais para a estruturação do pensamento museológico contemporâneo, e pese momentos específicos de contestação à instituição museológica (nomeadamente durante os anos 60 do século passado), decorrerão durante as décadas seguintes importantes encontros dos quais sairão diversos documentos que, a par de inovadoras experiências museológicas promovidas um pouco por todo o mundo, alteram em definitivo (pelo menos do ponto de vista teórico) as práticas museológicas e a vida dentro dos museus.

De certa forma, o século XX trouxe consigo a democratização do espaço museológico, enquanto espaço de partilha e vivência comunitária, e nesse sentido, um conceito novo de museu enquanto processo, e de um processo que é simultaneamente de construção e crescimento e que diz respeito à comunidade detentora do património e já não a instâncias de poder decisório. Introduziu também o conceito de território geográfico, social e cultural, enquanto área museográfica

interpret and make accessible objects and information, which they hold in trust for society.”; A National Museums of Canada (1981), afirmou que “Museums collect, they preserve and study what they collect and they share both the collections and the knowledge derived there from for the instruction and self-enlightenment of an audience.”

¹⁵ Artigo 2º dos Estatutos do ICOM (1995), in, Primo, J. (1999). *Museologia e Património: documentos fundamentais*. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 15, p. 28

por excelência, definindo assim a função museológica enquanto processo de intermediação da relação do Homem com essa sua herança territorial.

Se o século XIX representou a idade de ouro dos museus, o século XX afirmou-se sobretudo como a maioridade da Museologia, a sua passagem à vida adulta e, por conseguinte, como o período de assunção das responsabilidades sociais quer da museologia enquanto prática, quer do museu enquanto instituição.

Como afirma Chagas,

“Ecomuseus, etnomuseus, museus locais, museus de bairro e de vizinhança, museus comunitários (...) são algumas das múltiplas expressões que passaram a habitar as páginas da literatura especializada (...) Os novos tipos de museus romperam fronteiras e limites, quebraram regras e disciplinas, esgarçaram o tecido endurecido do patrimônio histórico e artístico nacional e estilçaram-se na sociedade”¹⁶

E acrescenta,

“Não se tratava mais, tão-somente, de abrir os museus para todos, mas de admitir a hipótese e de desenvolver práticas em que o próprio museu, concebido como instrumento ou objecto, poderia ser

¹⁶ Chagas, M. (2003). Imaginação Museal. Museu, Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. (original, com autorização do autor, s.d.,s.p.)

utilizado, inventado e reinventado com liberdade pelos mais diferentes atores sociais.”¹⁷

Assim, e por entre as dores próprias do processo de crescimento, e de um crescimento que ainda não foi plenamente efectivado, a museologia encontrou na sua crise as respostas e os caminhos de evolução que fizeram renascer o museu da morte a que parecia poder estar votado nas primeiras décadas do século XX, tentando ao longo desse caminho, responder ao repto lançado por June Jordan quando este assumiu,

“If you cannot show me myself, if you cannot teach my people what they need to know – and they need to know the truth, and they need to know that nothing is more important than human life – if you cannot show and teach these things, then why shouldn’t I attack the temples of America and blow them up?”¹⁸

Retirando o rútilo de sagrado ao objecto material, negando-lhe um valor absoluto em si mesmo, e reposicionando o ângulo interpretativo na comunidade viva, a instituição museológica foi resignificada passando de guardiã de relíquias a instituição-processo, espaço aberto onde confluem e germinam relações de seres humanos com ‘coisas’, sendo que estas ‘coisas’, e por força desse mesmo

¹⁷ Chagas, M. (2003). Imaginação Museal. Museu, Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Tese de Doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. (original, com autorização do autor, s.d.,s.p.)

¹⁸ Citado in Alexander, E. P. (1996). Museums in Motion. An Introduction to the History and Functions of Museums. USA: AltaMira Press. p. 6

processo relacional, são também elas re-significadas. Neste sentido, a museologia situa-se (ou tenta situar-se) na relação entre os seres humanos, os objectos qualificados e o espaço socialmente constituído. E, desta forma, os objectos deixaram de ter um valor (económico, de prestígio, de antiguidade) para passarem a ter uma aura. Como afirma Chagas, esta Aura dos Objectos não tem a ver com o seu valor de autenticidade mas antes com os significados socialmente construídos, com valores socialmente agregados¹⁹... e estes é a comunidade quem os confere, entende e sente, porque com eles estabelece uma relação emocional, com eles se identifica e neles se revê.

Dito de outra forma, o espaço museal democratizou-se. Chamou a comunidade para dentro de si e com ela iniciou um processo de reflexão e questionamento contínuo, um processo que longe de estar virado para o passado da comunidade no qual se insere, procura actuar no presente, assumindo a responsabilidade social de tentar ser um ‘protagonista do seu tempo’ naquilo que são as preocupações, necessidades e interesses das próprias comunidades.

De outro modo, de que serviria a memória perpetuada? De que valeria conservar símbolos patrimoniais? Apenas pelo exercício do luto ou do “trabalho de nostalgia”²⁰? Pelo acto de rememoração em

¹⁹ Chagas, M. (2004). Seminário subordinado ao tema Memória e Poder. Imaginação Museal, no âmbito do Mestrado de Museologia

²⁰ A expressão é de Marc Guillaume. O autor é peremptório quando afirma: “Os objectos que se acumulam no seu património estão exilados deste registo. No máximo, remeterão para o seu imaginário (trabalho de nostalgia). A sua especificidade, a sua posição já não importam verdadeiramente, pois eles deixaram de servir individualmente de âncoras. Então para que servem? Para se integrarem num processo: processo de redução, de repetição, de acumulação. Pois é o próprio processo que faz sentido, que acede ao plano do simbólico, seguindo nesse aspecto a lógica já encontrada na colecção, a qual apaga também o objecto na sua individualidade e se

si? Se o museu não puder estar ao serviço do desenvolvimento das populações, se ele não disser directamente respeito a uma comunidade, se não se permitir o dinamismo e empenho daquela, na sua construção, então talvez esteja a negar o seu próprio papel social e o seu potencial de agente integrador mas inquisitivo, inclusivo mas desorientador, dilapidando assim a sua capacidade de intervir... e perpetuando, desta maneira, os mesmos discursos de poder que ousou condenar. Como afirma Chagas, “o interesse no património não se justifica apenas pelo seu vínculo com o passado seja ele qual for, mas pela sua conexão com os problemas fragmentados da atualidade, com a vida dos seres em relação com outros seres, coisas, palavras, sentimentos e idéias.”²¹

Mas apesar de tudo, o caminho ainda agora começou a ser trilhado... confrontados com uma museologia participativa, as dúvidas são ainda imensas. Se é de apropriação que se fala então que tipo de intervenção comunitária está o museu preparado para receber? E que papel deve o museólogo assumir no seio de um modelo que prevê a inserção da comunidade em todos os processos de decisão? Que tipo de participação se quer para os museus e para a museologia? Estarão já estas instituições preparadas para se assumirem de facto e apenas como mediadores de processos? ... as dúvidas são ainda muitas, mas as possibilidades parecem agora ser infinitas.

sustenta unicamente na sua extensão. A única eficácia simbólica do património é o facto de se poder acumular indefinidamente.” A posição é, à luz dos actuais pressupostos da museologia, controversa, provocatória até, mas paradoxalmente resume também, do ponto de vista conceptual, as actuais preocupações quanto ao valor simbólico do património, que necessariamente deverá estar subjacente a todo e qualquer movimento de conservação do passado... sob pena de se incrementar ainda mais, e como refere Guillaume, o “desenvolvimento imperialista do património”. Guillaume, M. (2003). A Política do Património. Porto: Campo das Letras. p. 97-98

²¹ Chagas, M. (2003). Imaginação Museal. Museu, Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Tese de Doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. (original, com autorização do autor, s.d.,s.p.)

2.1 Museologia, Arqueologia Industrial e Património Industrial

“La notion de patrimoine industriel recouvre de nombreuses choses (constructions, machines, équipements, archives écrites ou orales...) qui méritent toutes une certaine attention dans la mesure où elles contribuent à la connaissance du passé manufacturier d’un pays ou d’une population, même si elles ne peuvent pas toutes être conservées, ce que seule une étude plus ou moins approfondie permettra de décider.”²²

Jacques Pinard

Em pleno século XXI, as expressões “património industrial” e “arqueologia industrial”, entraram de forma quase generalizada no vocabulário social quotidiano, sendo facilmente admitido que o passado industrial de uma cidade ou região e as suas marcas mais ou menos visíveis (sejam estas, como refere Pinard, as construções, as máquinas, os equipamentos ou os arquivos escritos ou orais), representam parte da cultura identitária desse espaço social. Tal é, em grande medida, fruto de numerosas experiências que nos últimos 20 anos e, um pouco por todo o mundo, transformaram, como afirma Jorge Custódio, o “objecto ordinário” em “objecto prestigiado”²³, portador de uma memória cuja salvaguarda se impõe.

²² Pinard, J. (1985). L’archéologie industrielle. Paris: Presses Universitaires de France. p. 9

²³ Segundo Jorge Custódio “Entendemos por ‘objectos ordinários’, os documentos puramente visuais, tais como fotografias, desenhos, mapas, plantas, gravuras, postais ilustrados, papel timbrado (...). Por outro lado, podem constituir ‘objectos ordinários’ todos os documentos a três dimensões que eventualmente não se integrem nos parâmetros mentais ou culturais da sociedade, cujas consequências se projectam na museografia. Estamos a falar, por exemplo em pó de cimento ou rolhas de cortiça ou ainda escórias (...). Estes objectos ordinários só significam algo quando enquadrados nos contextos específicos da museologia, enquanto memórias ou valores concretos de referência, situados entre o reconhecimento e o conhecimento.”. Campos, N. e

Apesar, contudo, da recente sistematização e conceptualização, quer do património industrial quer da arqueologia industrial²⁴, a ideia da criação de um museu industrial, como refere Paulo Oliveira Ramos, “atravessou todo o nosso século XIX, datando de 1819 e 1822 os dois primeiros apelos conhecidos para a sua criação, ambos ligados a **Cândido José Xavier** (1769-1833)”²⁵ e cuja razão de ser radicava então na necessidade de impulsionar a própria actividade industrial no país. Mas, como acrescenta Ramos, tal objectivo concretizar-se-á apenas em 1836 e 1837 com a criação, respectivamente, do Conservatório de Artes e Offícios de Lisboa e do Conservatório Portuense de Artes e Offícios, que visavam

“(…) o aperfeiçoamento da Indústria Nacional tido por um elemento indispensável à prosperidade pública, mas também a «instrucção dos Artistas, que sirva á demonstração popular das preciosas applicações das Sciencias ás Artes, que excite a emolucção, e que mostrando o estado actual, e comparativo da Industrial Nacional, influa poderosamente nos seus progressos»”²⁶

Impulsionados, de certa forma, pela realização das grandes exposições universais centradas tematicamente no universo da indústria moderna, os Museus de Indústria começam a adquirir uma

Custódio, J. (2002). O Museu do Ferro & da Região de Moncorvo: um museu de território? (original, com autorização do autor, s.d.,s.p.)

²⁴ Como afirma Jorge Custódio, “O facto de ser uma disciplina muito recente e independentemente das realizações e conclusões já alcançadas, a arqueologia industrial em Portugal ainda não atingiu um grau de maturidade suficiente e um estatuto próprio no contexto das ciências arqueológicas”. Custódio, J. (1995). A Arqueologia Industrial em Portugal. (original, com autorização do autor, s.d.,s.p.).

²⁵ Ramos, P. O. “Breve História do Museu em Portugal”, in, Rocha-Trindade, M. B. (1993). Iniciação à Museologia. Lisboa: Universidade Aberta. p. 33

²⁶ Ramos, P. O. “Breve História do Museu em Portugal”, in, Rocha-Trindade, M. B. (1993). Iniciação à Museologia. Lisboa: Universidade Aberta. p. 34

expressão mais acentuada. Em Portugal são criados Museus de Indústria (1852) e Museus Tecnológicos (1864), sendo que, como refere Ramos, “uma última fase na vida dos nossos museus industriais abriu-se com o Decreto de 24 de Dezembro de 1883, de **António Augusto de Aguiar** (1838-1887), que criou dois **Museus Industriais e Comerciais**, um em Lisboa e outro no Porto”. Acrescenta ainda o autor, “O objectivo principal destes museus era o de proporcionar **instrução pratica pela exposição dos variados produtos da indústria e do comércio**, sendo tidos como **complemento indispensável das escolas industriais e de desenho industrial** que seriam criadas dez dias mais tarde.”²⁷

Falhando no cumprimento da sua missão, quer enquanto exposição permanente de indústria quer enquanto complemento das escolas industriais, os dois conservatórios serão encerrados em 1899, e com eles o ciclo de vida dos nossos museus industriais, como refere Ramos,²⁸ e isto, apesar dos esforços de Francisco Sousa Viterbo (1845-1910), “em cujos estudos sobre as indústrias tradicionais perpassa muita curiosidade acerca da evolução industrial portuguesa, nomeadamente através de uma das primeiras utilizações mundiais da expressão ‘arqueologia portuguesa’”.²⁹

É Sousa Viterbo quem, em 1896, afirma,

“É com profunda saudade que vejo desaparecer pouco a pouco os vestígios da nossa actividade, da nossa indústria caseira. A machina vai triturando tudo

²⁷ Ramos, P. O. “Breve História do Museu em Portugal”, in, Rocha-Trindade, M. B. (1993). Iniciação à Museologia. Lisboa: Universidade Aberta. p. 38

²⁸ Ramos, P. O. “Breve História do Museu em Portugal”, in, Rocha-Trindade, M. B. (1993). Iniciação à Museologia. Lisboa: Universidade Aberta. p. 39

²⁹ Custódio, J. (1995). A Arqueologia Industrial em Portugal. (original, com autorização do autor, s.d.,s.p.).

no seu movimento vertiginoso, sem que mão piedosa se lembre de apanhar estes restos, humildes mas gloriosos depositando-os depois em sítio, onde possam ser cuidadosamente estudados e onde a curiosidade lhes preste o merecido culto. Existe a archeologia da arte, porque não ha de existir a archeologia da industria? (...)

Maravilha tanta força de engenho dispendida nos mais aperfeiçoados machanismos, mas mais maravilhado ficaria o espectador se presenciase todos os processos e todos os instrumentos e aparelhos seguidos e adoptados desde os tempos mais remotos até aos nossos dias. O museu que realizasse semelhante ideia seria a escola mais instructiva do mundo”³⁰

Mas como defende Jorge Custódio, se o período de gestação da arqueologia industrial se situa precocemente a partir de 1851 até à Segunda Guerra Mundial, o seu reconhecimento e o reconhecimento do valor específico do património industrial acontecerá apenas durante as décadas de 50 e 60 do século passado na sequência, como afirma o autor, por um lado, “do alargamento do campo cronológico da nossa herança histórica” e, por outro, do “alargamento tipológico do património histórico (...), no qual se incluíam novos tipo de edifícios (genericamente designados por ‘arquitectura industrial’) e de bens móveis”.³¹

³⁰ Viterbo, F. S. (1896). “Archeologia Industrial Portuguesa. Os moinhos” in O Archeologo Português, *apud*, Ramos, P. O. “Breve História do Museu em Portugal”, in, Rocha-Trindade, M. B. (1993). Iniciação à Museologia. Lisboa: Universidade Aberta. p. 40.

³¹ Custódio, J. (1995). A Arqueologia Industrial em Portugal. (original, com autorização do autor, s.d.,s.p.).

Também não terá sido alheio ao desenvolvimento desta ciência os contributos de numerosos investigadores ingleses (nomeadamente Michael Rix, J. P. M. Pannel, Kenneth Hudson ou Neil Cossons), cuja herança herdada da Primeira Revolução Industrial, e que havia transformado radicalmente a paisagem social, urbana e rural do território³², o impregnou de um imenso conjunto de vestígios técnico-fabris, tornando este território num vasto campo de estudo para a arqueologia industrial. Como acrescenta Jorge Custódio,

“Durante a década de 60 assistiu-se ainda, na Grã-Bretanha, a um amplo movimento de sensibilização para a defesa do património industrial, materializado no aparecimento de sociedades privadas de arqueologia industrial. Data desta década o interesse pela nova disciplina na Europa e nos Estados Unidos da América. Para além do aprofundamento dos problemas à volta de temáticas explícitas da história industrial britânica, assistiu-se às primeiras intervenções arqueológicas já norteadas por novas metodologias.”³³

Contudo, apenas na década de 70, e através do contributo dos investigadores franceses, será claramente enunciado o conceito de património industrial; “acompanhando a expansão dos ‘patrimónios’

³² Como refere Jorge Custódio, “o desenvolvimento industrial da humanidade implicou marcas na paisagem, sedimentação de vestígios construídos em diferentes momentos – entre os quais teve lugar central a fábrica, - gerações de máquinas motoras e operadoras em geral integradas nos seus sistemas de transmissão, memórias técnicas e sociais de inegável valor do ponto de vista da história da cultura material e da civilização industrial”. Custódio, J. (1995). A Arqueologia Industrial em Portugal. (original, com autorização do autor, s.d.,s.p.).

³³ Custódio, J. (1995). A Arqueologia Industrial em Portugal. (original, com autorização do autor, s.d.,s.p.).

confere-se ao património industrial, pela primeira vez, um estatuto cultural”³⁴ e, como acrescenta Custódio, “com a valorização cultural do património industrial inicia-se um profícuo diálogo entre a técnica, a indústria, a história, a arqueologia e a cultura, cuja interação dialéctica contribui para um aprofundamento das raízes e das memórias técnicas e sociais da industrialização”³⁵.

De resto, dirá Jacques Pinard,

“C’est l’analyse de tous ces aspects de la vie des hommes qui permet de découvrir les multiples facettes d’une civilisation ancienne ou récent; l’étude des sites et des ateliers que l’homme a fréquentés dans le passé, celle des outils et des instruments qu’il a fabriqués ou seulement utilisés ouvrent des horizons aux dimensions insoupçonnées sur les moyens dont il disposait, sur les ressources que son intelligence a mobilisées et sur les rapports sous toutes leurs formes qu’il a entretenus avec ses semblables. Les produits que les ancêtres ont fabriqués, les conditions dans lesquelles ils ont travaillé ou vécu, les échanges auxquels ils se sont livrés sont des champs d’étude très vastes qui s’offrent aujourd’hui à l’historien et dont les moindres vestiges doivent être examinés par l’archéologue que l’on peut qualifier d’industriel parce que’il retient

³⁴ Custódio, J. (1995). A Arqueologia Industrial em Portugal. (original, com autorização do autor, s.d.,s.p.).

³⁵ Custódio, J. (1995). A Arqueologia Industrial em Portugal. (original, com autorização do autor, s.d.,s.p.).

presque tout ce qui a été conçu, fabriqué et utilisé sur une grande échelle par les hommes dans le passé.”³⁶

E referindo-se especificamente ao trabalho realizado pelo arqueólogo industrial, Pinard acrescenta,

“Il ne s’agit pas de retracer uniquement l’histoire économique et sociale de toute une région ou d’un pays à partir de quelques documents matériels découverts lors d’enquêtes, d’explorations sur le terrain ou de fouilles, mais de retrouver les circonstances matérielles et techniques qui sont à l’origine d’une fabrication, du montage d’une machine ou de la construction d’un établissement ou d’un équipement ayant marqué la vie des contemporains, et ensuite de rechercher les conséquences que ces «événements» ont eues sur toutes les données de l’environnement d’une population ou d’un group social. C’est donc aussi plus qu’une histoire des sciences et des techniques que l’archéologie industrielle cherche à élaborer en voulant reconstituer à partir d’éléments concrets tout l’espace matériel et humain qui entoure une société”³⁷.

Assim, e segundo Jorge Custódio, o objecto da arqueologia industrial evoluiu, demarcando-se do conceito de património

³⁶ Pinard, J. (1985). L’archéologie industrielle. Paris: Presses Universitaires de France. p. 6

³⁷ Pinard, J. (1985). L’archéologie industrielle. Paris: Presses Universitaires de France. p. 6

industrial³⁸, e assumindo-se cada vez mais como uma ciência renovadora no campo de investigação da arqueologia em sentido mais lato. Desta forma, esta propõe-se “estudar os vestígios concretos das diferentes etapas da industrialização (incluindo as fases *paleo* e *proto* industriais e a sociedade de consumo) inserindo-os nos seus contextos histórico-sociais”³⁹, sendo que, avança o autor,

“a arqueologia industrial abarca os vestígios técnico-industriais (soterrados, em ruínas ou construídos), os equipamentos técnicos, em especial os *in situ*, a organização industrial (com todos os seus elementos intrínsecos: capital, empresa, trabalho,

³⁸ Entende-se por património industrial “todos os bens móveis e imóveis resultantes da actividade técnica e industrial da civilização industrial, identificados com valor cultural e cuja salvaguarda, conservação e valorização se impõem em termos de fruição pública.” Dentro deste destaca-se o património arquitectónico industrial (todas as construções resultantes da actividade industrial, isto é, criadas para proporcionar o fabrico de matérias primas e a transformação dos produtos, desde as instalações ligadas à produção de energia dos armazéns), o património técnico (acervo técnico integrado. Quando não se encontra integrado constitui colecção tecnológica integrada ou não em museus industriais, empresariais ou técnicos. Este acervo é constituído basicamente pelas máquinas motoras e operadoras, transmissões, ferramentas e máquinas ferramentas), o património arquivístico (arquivos empresariais, incluindo os arquivos físicos, técnicos e produtos existentes – colecção de moldes, amostras, desenhos - ou constituídos para perpetuarem a memória produtiva), o património imaterial (as memórias dos intervenientes e participantes do processo industrial concreto) e o património pré-industrial (bens móveis e imóveis pertencentes à actividade tecnológica do Homem, cuja natureza e cronologia manifesta anterioridade às transformações ocorridas com a Revolução Industrial). Como especializações recentes, são já considerados também, o património mineiro, de obras públicas, de transportes e comunicações, ferroviário, portuário e a arqueologia mineira. Custódio, J. (2004). Seminário subordinado ao tema Património Industrial, no âmbito do Mestrado em Museologia (original, com autorização do autor, s.d.,s.p.).

³⁹ Custódio, J. (1995). A Arqueologia Industrial em Portugal, (original, com autorização do autor, s.d.,s.p.).

sistema operativo, arquivos) e ainda, como é óbvio, os próprios produtos.”⁴⁰

Sobre esta matéria J. P. M. Pannell afirmava em 1974,

“The importance of industrial archaeology as a subject for serious study has been increasingly recognized since the end of the 1939-45 war. Ideas on the scope of the subject are still fluid, however, in spite of attempts to define it. (...) the subject of archaeology could not be confined within dates or periods, but represented the study of man through the physical remains of his past activities.”⁴¹

E desta forma, como acrescenta ainda Pannell, a arqueologia industrial,

“(...) becomes a subject rather than a chronological subdivision of the main study – archaeology – and should include the archaeology of industry in all periods of the past. As, however, archaeologists of prehistoric, classical, medieval and other periods have included the industries of those times in their studies, it has been accepted that industrial archaeology starts where the already

⁴⁰ Custódio, J. (1995). A Arqueologia Industrial em Portugal. (original, com autorização do autor, s.d.,s.p.).

⁴¹ Pannell, J. P. (1974). The Techniques of Industrial Archaeology. Bristol: David&Charles Newton Abbot. p.9

established periods end, or at the beginning of the Industrial Revolution.”⁴²

Contudo, esta definição temporal, por si, não era suficiente, uma vez que também não é consensual o período a partir do qual se identifica o início da Revolução Industrial. Assim, afirma Pannell,

“Some authorities would put it as late at the the mid-eighteenth century, when the beginnings of steam power offers a convenient date-line. Others attribute the Industrial Revolution to the migration from the country to town, from village crafts to factory production, from the rule of parson and squire to that of the factory owner. It is already becoming evident that relics of any industrial activity from the sixteenth century onward are attracting the attention of students and are the subjects of papers and articles in journals interested in industrial archaeology”.⁴³

Jorge Custódio, subscrevendo este alargamento temporal, afirma,

“As novas contribuições correspondem de alguma forma a uma mudança no eixo das problemáticas. Implicam também alargamento

⁴² Pannell, J. P. (1974). The Techniques of Industrial Archaeology. Bristol: David&Charles Newton Abbot. p.9

⁴³ Pannell, J. P. (1974). The Techniques of Industrial Archaeology. Bristol: David&Charles Newton Abbot. p.9

cronológico do estudos e dos vestígios a proteger. O conceito de património industrial alarga-se a períodos anteriores à Revolução Industrial e posteriores à industrialização oitocentista. (...). Afirmando-se como uma arqueologia pós-medieval de âmbito cronológico lato (entre o séc. XV-XVI e a época contemporânea), mas de análise temática estrita (derivada da natureza específica dos seus objectos).”⁴⁴

E que vestígios são então estudados pelo arqueólogo industrial e de que serve esse estudo? Em plena década de 80, considerando-se este como o período áureo de afirmação desta nova realidade, Jacques Pinard defendia que,

“Les nombreux vestiges relevant du patrimoine industriel d’un pays permettent de retracer les grands moments de son passé manufacturier ou les principales étapes de l’évolution d’une technique; ils ne sont pas tous d’égal intérêt, mais méritent au moins d’être soigneusement recensés et même quelques-uns analysés en détail, afin de les situer sur un plan chronologique dans une perspective historique et de juger de leur valeur didactique lorsque des problèmes de conservation ou de restauration se posent.”⁴⁵

⁴⁴ Custódio, J. (1995). A Arqueologia Industrial em Portugal. (original, com autorização do autor, s.d.,s.p.).

⁴⁵ Pinard, J. (1985). L’archéologie industrielle. Paris: Presses Universitaires de France. p. 129

Dito de outra forma, pressente-se claramente que estes vestígios técnico industriais, os equipamentos técnicos, a própria organização industrial e naturalmente os produtos produzidos, seguindo a classificação de Jorge Custódio⁴⁶, estavam e estiveram essencialmente ao serviço do estudo da técnica pela técnica, da evolução tecnológica pela evolução tecnológica, sendo que, como afirmaria, em 1989, Rob Shorland Ball, “We are concerned with objects not history itself”⁴⁷.

As políticas de colecção típicas da década de 80 do século passado, que Kath Davies ironicamente apelida de “shiny machine syndrome”⁴⁸, irão pois reflectir este primado do objecto sobre o indivíduo⁴⁹ e são tão mais visíveis quanto o facto de os próprios museus industriais se fazerem anunciar publicamente, nos seus diversos suportes de comunicação, com frases como “marvel at the age of machines when everything was big”, ou “machines that powered an empire, driven by King Coal”, ou ainda, “these fascinating exhibits give an insight into the way industry, coal, road, rail and sea combined to make Cardiff one of the world’s foremost ports, and formed the basis for the rich and varied heritage we enjoy today”⁵⁰.

46 Custódio, J. (1995). A Arqueologia Industrial em Portugal. (original, com autorização do autor, s.d.,s.p.).

47 Ball, R. S. (1989) apud Davies, K. “Cleaning up the Coal-Face and Doing Out the Kitchen”, in, Kavanagh, G. (1996). Making Histories in Museums. Londres: Leicester University Press. p. 106.

48 Davies, K. “Cleaning up the Coal-Face and Doing Out the Kitchen”, in, Kavanagh, G. (1996). Making Histories in Museums. Londres: Leicester University Press. p. 105

49 Este assunto é retomado neste trabalho no capítulo Conservação e Memória – Da conservação das memórias ao desenvolvimento humano.

50 Este tipo de divulgação foi utilizado em 1994 (!) pelo Welsh Industrial and Maritime Museum de Cardiff e são citadas por Kath Davies no seu artigo “Cleaning up the Coal-Face and Doing Out the Kitchen” (Davies, K. “Cleaning up the Coal-Face and Doing Out the Kitchen”, in, Kavanagh, G. (1996). Making Histories in Museums. Londres: Leicester University Press. p. 105).

De certa forma, os museus tornam-se (e talvez, em muitos casos, ainda o sejam) reféns das suas próprias máquinas reluzentes e de um discurso que julgaram poder ser politicamente neutro, como se o pesado e, não raras vezes, mortífero trabalho industrial, pudesse ter sido realizado apenas e tão só pelas gloriosas máquinas, em todo o seu esplendor e brilho. As relações laborais, o trabalho infantil, o trabalho feminino e o trabalho doméstico, as convulsões sociais, o sujo, a dor e até a morte, ficaram pois por interpretar, gerando assim aquilo a que Davies chama de “depopulation of history”⁵¹.

‘Repovoar’ os museus, desde então, não tem sido um processo simples.⁵² Contudo tornou-se claro para os museólogos e conservadores, que a interpretação do mundo laboral em toda a sua complexidade de relações, não pode nem deve ser reduzida à simples descodificação da forma como as máquinas funcionavam ou eram usadas. Como afirma Pannell,

“this stress on buildings, machinery and their technology must not lead us from the main object of industrial – or indeed any – archaeology, the study of people and the lives they led. The evidence, however fascinating, must not be allowed to obscure this main theme: unless the study is related to mankind it is

51 Davies, K. “Cleaning up the Coal-Face and Doing Out the Kitchen”, in, Kavanagh, G. (1996). Making Histories in Museums. Londres: Leicester University Press. p. 105

52 J. Geraint Jenkins, antigo conservador do já citado Welsh Industrial and Maritime Museum de Cardiff, defendeu incessantemente (pese a prática assumida por esse museu), que muitas das máquinas manterão a sua inexpressividade representativa até que sejam complementadas por pequenos artefactos, fotografias e painéis gráficos que demonstrem a tremenda contribuição humana da indústria, levantando desta forma aquele que era efectivamente o problema conceptual deste tipo de política museológica. (Citado por Davies, K. “Cleaning up the Coal-Face and Doing Out the Kitchen”, in, Kavanagh, G. (1996). Making Histories in Museums. Londres: Leicester University Press. p. 106).

purposeless. History is of immense value to all who may, in any way, be responsible for the conduct of human affairs, but only if its findings relate the events and people. Industrial archaeology, as a part of the study of history, may not be only interesting in itself, but may also provide a standard of reference for present and future planners of our industrial life”⁵³

O caminho no sentido desta humanização do espaço é então iniciado por diversas instituições museológicas, conferindo a todo este património um significado novo. A museologia, e sobretudo as experiências realizadas nos últimos 20 anos, geraram espaços interpretativos que o património industrial e a arqueologia industrial por si, não conseguiram explorar. Como afirma Jorge Custódio, “o confronto entre uma museologia expressa nos postulados, na organicidade e plasticidade de materiais ordinários e outra assente na eleição dos valores do património arqueológico, mineiro e industrial, torna-se assim criativo e mostra a mudança museológica realizada nos últimos anos.”⁵⁴ Uma mudança que, altamente influenciada pela afirmação da Nova Museologia, virá reposicionar o objecto na sua dimensão de valor e significado.

No processo criativo de interpretação⁵⁵, os artefactos passam a ser contextualizados e o papel do operário, do patrão, do comerciante, enfatizado. Como acrescenta Davies,

⁵³ Pannell, J. P. (1974). The Techniques of Industrial Archaeology. Bristol: David&Charles Newton Abbot. p.17

⁵⁴ Campos, N. e Custódio, J. (2002). O Museu do Ferro & da Região de Moncorvo: um museu de território? (original, com autorização do autor, s.d.,s.p.)

⁵⁵ A propósito das questões da criatividade dos discursos museológicos, Davies dá o exemplo paradigmático das ‘cozinhas’. Tratadas por diversos museus como parte integrante do mundo industrial e ao nível da dimensão do papel das mulheres nesse mesmo mundo, as cozinhas aparecem não raras vezes como um local idílico ou, como

“It should be remembered that objects are ‘pegs on which to hang a story’ (Jenkins, 1992: 54) and the nature of that story often depend upon the imagination of the teller. Indeed, many curators are now approaching the interpretation of work from a more holistic stance. Positive efforts have been made to repopulate the ‘Halls of Power’, and to take into account many different types of work and associated social cultural by-products of industry.”⁵⁶

E se de facto, como defende Custódio, construir um museu de indústria implica necessariamente construir uma identidade⁵⁷, ou poder-se-ia dizer, fazer respirar uma identidade, então caberá ao

acrescenta a autora, “These kitchens are presented as havens of quiet domestic bliss. They are reminiscent of the *How Green Was My Valley* interpretation of Welsh history. (...) A truer interpretation of the kitchen would draw attention to the fact that the women, particularly the miners’ wives, often worked longer hours than the male labourers and were also subject to dangerous working conditions”. Por oposição, a mesma autora cita o exemplo de um pequeno museu em Puivert nos Pirinéus, que recorrendo a um simples ‘truque’ conseguiu transformar a cozinha num espaço imenso de azáfama e actividade. Diz Davies, “The hearth ephemera on view was generally similar to that on display (...), yet it was brought to life by a simple soundtrack which played intermittently. Visitors could hear busy steps across a wooden floor, the clanking of saucepans and pans, an egg being whisked, a boiling pot, washing up being done and the occasional sound of clucking hens in the background. The presence of the housewife was made evident not only through the tape, but also by a ghost-like Perspex outline of a woman. Graphic panels displayed photographs of the kitchen *in situ* and of the women who had worked in it. Descriptions of a typical working day could also be read. Thus visitors were given an insight into how a kitchen functioned and what role was assumed by the objects used by the housewife”. (Davies, K. “Cleaning up the Coal-Face and Doing Out the Kitchen”, in, Kavanagh, G. (1996). Making Histories in Museums. Londres: Leicester University Press. pp. 111-113)

⁵⁶ Davies, K. “Cleaning up the Coal-Face and Doing Out the Kitchen”, in, Kavanagh, G. (1996). Making Histories in Museums. Londres: Leicester University Press. p. 114

⁵⁷ Custódio, J. (2004). Seminário subordinado ao tema Património Industrial, no âmbito do Mestrado em Museologia (original, com autorização do autor, s.d.,s.p.).

museólogo a tarefa criativa de ‘re-inventar’ a História por entre as ‘estórias’, cujos objectos por si não contam, e tornar aqueles que foram os actores dessas estórias, simultaneamente, em objectos e sujeitos de todo o processo museológico. Em suma, transformar o espaço museológico no lugar das identidades ou, como preconizava Kenneth Hudson, “museums, (...) take on the colouring of the society in which their activity take place”⁵⁸.

Pelo mundo fora, muitas foram as experiências realizadas neste sentido, nomeadamente em Inglaterra, com os open air museums, como o Ironbridge Gorge Museum⁵⁹, ou em França, com as experiências dos Ecomuseus, nomeadamente do Creusot-Montceau les Mines.⁶⁰ Criam-se assim espaços museológicos abertos, que integram

⁵⁸ Hudson, K. (1987). Museums of influence, apud, Assunção, A. P. (2001) Estamos sempre a falar de Pessoas quando falamos de História, Património e Museus em Loures, in, O percurso do Nosso Património. Loures: Câmara Municipal de Loures.

⁵⁹ Apesar de citado frequentemente como exemplo de prática museológica moderna, veja-se a visão crítica de Bob West no seu artigo “The making of the English working past: a critical view of the Ironbridge Gorge Museum”. Segundo West, “It is important to see the modern practice of museum-making and the infrastructure of control at Ironbridge as having helped facilitate three interrelated outcomes. First, the new museum business has helped transform popular perceptions of the past; second, it has helped innovate ways of representing history, especially in outdoor museums; finally, it has fundamentally altered the environments and economies of places like Ironbridge. As a way of representing history the Trust has made a significant contribution to popularizing ‘the past’ as an available form of knowledge. Its contribution has been in the area of industrial archaeology, and recuperating capitalist industrialization as a positive moment of historical transformation. Locating industrial history in a rural setting, and as resulting from the inspiration of individual capitalist, is only as invidious as the parallel tendency to represent the labour process as a pleasurable spectacle and deny the presence of class struggle in the work place.” West, B. “The making of the English working past: a critical view of the Ironbridge gorge Museum”, in, Lumley, R. (1995). The Museum Time-Machine. Londres: Routledge. p. 59

⁶⁰ Portugal tem também assistido a diversas experiências desta natureza com o seu património industrial. Entre vários casos possíveis de citar, refira-se, a título de exemplo, o trabalho desenvolvido pelo Museu de Cerâmica de Sacavém e pelo Ecomuseu do Seixal.

toda a paisagem industrial circundante⁶¹, encenando, com tentativas de rigor e com intenção claramente pedagógica, as realidades que escapam a este mundo pós-industrial. O museu de indústria tende assim a deixar o espaço da ‘fábrica’, o espaço que se foi, dirá Custódio⁶², o grande “monumento” da industrialização oitocentista, tentou também, e ainda, impor-se como o grande ‘monumento’ do seu próprio processo de musealização. E ao deixar o espaço da fábrica, o museu da indústria fá-lo duplamente, quer do ponto de vista meramente físico, avançando para fora das suas quatro paredes e em direcção, por exemplo, aos bairros dos operários, quer do ponto de vista conceptual, abarcando em torno de si, os mundos culturais, sociais e quantas vezes emocionais que a fábrica criou.

Seja qual for a abordagem museológica desenvolvida, e as possibilidades parecem ser tantas quantas a criatividade humana permita, e apesar do caminho ainda agora começar a ser traçado, parece inequívoco que este processo de humanização da história dentro do espaço museológico industrial não poderá já retroceder e mesmo que ainda não tenha sido plenamente encontrada a cura para o *síndrome da máquina brilhante*, muitos e significativos passos foram já dados nesse sentido.

⁶¹ Em muitos casos foram desenvolvidos Circuitos Museológicos Integrados. Estamos perante um conceito de museu de território que vive de uma paisagem técnica e económica de um determinado período e que reconhece, estuda, conserva e sinaliza nesse território as evidências de campo. Entre outros possíveis veja-se o caso do Seixal (Milhaços) ou de Mértola.

⁶² Custódio, J. (1995). A Arqueologia Industrial em Portugal. (original, com autorização do autor, s.d.,s.p.).

2.2 Conclusões do capítulo

Inicia-se este capítulo pela frase, de certa forma provocatória, de Malraux, como introdução à reflexão que se pretende desenvolver, ainda que de forma breve, acerca da instituição museológica e da disciplina que a suporta e mais especificamente das políticas de colecção que lhe estiveram associadas ao longo do tempo, estabelecendo-se assim dois momentos cronológicos significativos, o que antecede a II Guerra Mundial e que se situa no momento da criação do Museu do Louvre (a idade de ouro dos museus) e o momento que é ulterior à II Guerra Mundial e na sequência do qual significativas alterações se começam a registar na prática museológica.

Assume-se neste sentido que o primeiro período, representado como herdeiro da pesada herança do Louvre, traz consigo a definição dos pressupostos teóricos inerentes à instituição museológica que vigorarão durante todo o século XIX e parte significativa do século XX, e cujo paradigma conceptual se situa na organização, guarda e preservação de objectos que são sobretudo instrumentos de assumpção e afirmação de uma memória que está, inexoravelmente, ao serviço de um conceito de nação. Neste sentido, ainda que pensados e dirigidos a um público vasto, o Povo da Nação, os museus são sobretudo e claramente, um espaço privilegiado para o exercício de Poder, um lugar promotor de forçados esquecimentos mas também de forçados actos de rememoração, chamando a si a responsabilidade de ser um lugar sagrado de contemplação e símbolo inquestionável da identidade cultural do povo. Neste sentido os museus conferem a si e aos discursos por si promovidos a autoridade da Verdade.

Embrenhado na sua função conservadora e de investigação em torno de um objecto sacralizado, e afastando o público das suas preocupações, o Museu vive (passa-se aqui a generalização que

poderá e, por certo, excluirá significativos momentos de questionamento e mudança de atitudes) durante o fim do século XIX e parte do XX, emerso num longo 'Inverno'. Até à primeira metade do século XX, os museus encerram-se sobre si mesmos e sobre a investigação em torno do objecto.

Dito de outro modo, os museus assumem-se durante parte significativa da sua história como fiéis depositários de bens tornados públicos, sendo neste sentido parte da alma do discurso político. Perpetuando pedagogicamente a memória da revolução e impondo, pedagogicamente também, os esquecimentos necessários para a sobrevivência de uma ordem nova, o museu é sobretudo, um porta-voz do discurso do Poder.

Assim sendo, de si afastou qualquer outro compromisso que não fosse o da exaustiva e continuada investigação, classificação, desenho, registo, restauro... de objectos. Esse valor supremo e único que justifica em pleno a sua devoção, e que se tornou no fim próprio da sua existência.

Chegado ao século XX, o museu é uma instituição fechada sobre si própria. Memorial colectivo de luto. E será necessário entrar bem dentro do século XX para que o questionamento em torno desta instituição, comece a trazer-lhe mudanças significativas.

A criação do ICOM e a realização posterior de diversos Encontros, que produzirão um conjunto significativo de documentos durante as décadas seguintes, alteram em definitivo (pelo menos do ponto de vista conceptual) os pressupostos inerentes às práticas museológicas até então assumidas, deslocando claramente o foco de interesse do objecto para a pessoa, sendo que lentamente começa a ser assumido que o objecto por si não tem valor se não por referência às relações que objectos e pessoas estabelecem ou estabeleceram. Ao museu é então conferido um papel novo, o de ser protagonista do seu tempo, porquanto já não lhe cabe assumir discursos de verdade, mas

antes, e sobretudo, processos de reflexão e questionamento que conduzem no sentido de o aproximar ao presente das comunidades e nesse espaço, assumir, perante estas, responsabilidades sociais que se prendem necessariamente com as preocupações, necessidades e interesses das próprias comunidades.

O museu começa por isso a dizer respeito à própria comunidade onde se encontra inserido, transformando-se nesse sentido num museu-processo, e num espaço de mediação da relação do Homem com a sua herança patrimonial. E na já grande museodiversidade (quer do ponto de vista da tipologia quer do número) que o século XX vê surgir, muitos são os exemplos sucedidos destas novas práticas museológicas, que colocaram no centro das problemáticas a própria comunidade e aquilo que são as preocupações, necessidades e interesses que lhe estão inerentes.

À luz destes dois momentos, e retrçando brevemente a história e evolução da arqueologia industrial e do património industrial, tenta-se perceber na segunda parte deste capítulo, como evoluíram social e institucionalmente estes dois conceitos, concluindo-se que pese as diversas tentativas ao longo do século XIX de criação de museus tematicamente relacionados com as técnicas e as indústrias, apenas a segunda metade do século XX trará o reconhecimento do valor específico do património industrial, sobretudo com as experiências realizadas em Inglaterra. Porém, e não fugindo também da já referida herança museológica corporizada pelo Louvre, as políticas de colecção praticadas pela museologia industrial vão assumir o primado do objecto sobre a pessoa. Fazendo a apologia da maravilhosa máquina, brilhante em todo o seu esplendor, a museologia industrial parece esquecer-se da dimensão humana (e bem assim de todas as tragédias que o próprio processo de industrialização promoveu do ponto de vista social) e ainda em plena década de 80 do século passado promove discursos de elogio ao objecto grandioso,

como se todo o processo de industrialização, e todo o mundo industrial, houvesse sobrevivido até então sem a presença humana. Será pois necessário esperar os reflexos introduzidos pelas novas práticas museológicas para que a máquina industrial seja reposicionada no seu valor e significado e o papel do operário, do patrão, da família, e dos seus múltiplos contextos sociais e culturais sejam enfatizados dentro do espaço museológico e os museus industriais possam desta forma cumprir o seu papel essencial, o de promover as identidades das comunidades através daquele que é o seu saber e o seu saber fazer.

Concluí-se, assim, que ao longo dos dois últimos séculos a prática museológica evoluiu no sentido de deixar para trás os objectos que as suas instituições tão zelosamente conservaram, para começarem a olhar para eles enquanto uma parte da história que havia que contar, assumindo-os cada vez mais como vestígios materiais de uma história que passa necessariamente pelas pessoas que a fizeram. E mais do que isso, assume-se que ainda que este processo de crescimento não esteja completo, tornou-se, pelo menos, socialmente irreversível.

CAPÍTULO III

CONSERVAÇÃO E MEMÓRIA

3.1. Da Conservação dos Objectos à Conservação das Memórias

“Mas por tudo o que escrevemos e por muito do que ficou por escrever, importa, é mesmo urgente, reflectir sobre os fundamentos históricos e culturais da Conservação, porque, conforme referimos no início destas linhas e publicações recentes comprovam, a Conservação do Património é, antes de mais, uma opção cultural. Nossa.”⁶³

Luis Elias Casanovas

“To an imaginative person, an inherited object like a garden seat is not just an object, an antique, an item on an inventory; rather it becomes a point of entry into a common emotional ground of memory and belonging. It can transmit the climate of a lost world and keep alive in us a domestic intimacy with realities that otherwise might have vanished. The more we are surrounded by such objects and are attentive to them, the more richly and connectedly we dwell in our own lives.”⁶⁴

Seamus Heaney

⁶³ Casanovas, L. E. (2003) “Conservar ou “des-conservar”?”. *Boletim Trimestral da Rede Portuguesa de Museus*, 9, p. 9-11

⁶⁴ Heaney, S. (1993) apud Bell, J. “Making Rural Histories”, in, Kavanagh, G. (1996). *Making Histories in Museums*. Londres: Leicester University Press. p. 40.

Guardar, coleccionar⁶⁵, proteger e transmitir os vestígios da produção humana, seja esta intelectual, material, cultural ou social, às gerações seguintes, é característica tão humana quanto a necessidade de defesa e preservação da própria espécie, parecendo residir nas experiências do passado as formas de sobrevivência necessárias para o presente e para a perspetivação do futuro. Deste modo pode inferir-se que a evolução cultural⁶⁶ é o processo de aprendizagem socialmente diferenciado, durante o qual a sociedade se apoia no seu passado e compromete o seu presente político.

Como salienta Cristina Bruno, se hoje em dia podemos afirmar a importância dos objectos é porque “ao lado do exercício humano de elaborar um artefacto, sempre existiu alguma ideia de preservação”⁶⁷ mas também uma clara “tentativa de superar os limites da transitoriedade humana”⁶⁸.

⁶⁵ Como diria Susan Pearce “collections are material autobiography, written as we go along and left behind us as our monument”. Pearce, S. (1995). On Collecting: an investigation into collecting in the european tradition. Londres: Routledge. p. 272

⁶⁶ Sobre a noção de “cultura” usarei aqui o conceito definido pela UNESCO no âmbito da Conferência Mundial sobre Políticas Culturais, que teve lugar no México em Agosto de 1982, e posteriormente reafirmada no Plano de Acção sobre Políticas para o Desenvolvimento (Conferência Intergovernamental sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento, Estocolmo, 1998), segundo o qual “em sentido mais amplo, a cultura pode considerar-se como o conjunto de elementos distintivos, espirituais e materiais, intelectuais e afectivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social. Ela engloba, além das artes e das letras, os modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, os sistemas de valores, as tradições e as crenças”. Retirado em 27 de Fevereiro de 2004 da World Wide Web: http://www.unesco.org/culture/laws/stockholm/html_sp/actionpl1.shtml

⁶⁷ Sobre a ideia de preservação e conservação dos objectos e da sua relação com o passado, importará reflectir sobre a postura de Marc Guillaume. Partindo do princípio de que Conservação e Passado estão indissociavelmente ligados, o autor afirma: “Uma vez que conservar é pôr qualquer coisa de parte numa tentativa de a subtrair aos efeitos reais e simbólicos do tempo, isto significa que os objectos conservados foram criados num passado mais ou menos longínquo; ou então, se têm uma origem recente, são destinados a aparecer como ‘objectos do passado’ no futuro e passam a ser, a partir de agora, tratados no modo passado. A conservação inscreve-se assim na aplicação da relação com o passado (...) como representação e materialização do passado no presente e para o futuro, por um lado; como tratamento do presente como

Assim, seja velando pela preservação da espécie humana, superando os limites da sua finitude física ou, de forma mais sistemática, reunindo fontes de conhecimento e desenvolvimento humano (como seriam ao longo da história os templos da antiguidade, os gabinetes e antiquários e os museus enciclopédicos que formam em conjunto a ideia de museu herdada) constata-se que, salienta Bruno, “o homem ao longo do tempo, não deixou de lado a preservação de seus vestígios e, de uma maneira ou de outra, mesmo privilegiando marcas das elites, o museu é um fenômeno mundial.”⁶⁹

Partindo assim do mesmo pressuposto que Cristina Bruno, segundo o qual a noção de preservação trespassa a sociedade e todo o tipo de instituições museológicas (quer estejamos a falar das ditas tradicionais, quer dos novos modelos emergentes), importará pois reflectir acerca deste conceito de preservação.

No seu artigo *Conservar ou des-conservar?*, Luis Elias Casanovas afirma a propósito da perenidade dos objectos e da necessidade ou não da sua conservação⁷⁰:

futuro passado por outro.” E acrescenta ainda o autor, “o passado conservado não é só o que existiu há muito tempo; é o conjunto de todos os elementos que são postos de parte porque deixaram de ser *operatórios* na sociedade presente. Da mesma maneira, o presente preservado hoje, porque se supõe ser o ‘passado’ de amanhã, é composto por elementos que se julga que ‘vão passar’, ou seja, cessar em breve de ser operatórios. Todas estas coisas são instituídas e tratadas como *vestígios*. Trata-se efectivamente de conferir o estatuto de vestígios, pois esta noção não é um dado adquirido”. Guillaume, M. (2003). *A Política do Património*. Porto: Campo das Letras. p. 89

⁶⁸ Bruno, C. (1997). Funções do Museu em Debate: Preservação. *Cadernos de Sociomuseologia*, n.º 10, p. 23.

⁶⁹ Bruno, C. (1997). Funções do Museu em Debate: Preservação. *Cadernos de Sociomuseologia*, n.º 10, p. 23

⁷⁰ Segundo Suzanne Keene, o United Kingdom Institute for Conservation define conservação como “the means by which the true nature of an object is preserved. The true nature of an object includes evidence of its origins, its original construction, the materials of which it is composed and information as to the technology used in its manufacture. Subsequent modifications may be of such a significant nature that they should be preserved”. O ICOM, continua aquela autora, “defines the activity of conservation as technical examination, preservation and conservation/restoration of

“Não contestamos a importância da discussão sobre a natureza do objecto museológico e do seu significado, se é um documento ou não, a sua mensagem etc. desde que se reconheça que a sua conservação precede esse debate.

Ou seja: para que se possa decidir se o ‘precioso artefacto’ é ou não um objecto cultural, temos antes de mais de assegurar a sua sobrevivência, prolongar a sua esperança de vida, conservá-lo e estudá-lo.”⁷¹

Estamos pois perante dois conceitos que parecem ser fundamentais à museologia: por um lado, a conservação, num sentido restrito⁷² e enquanto conjunto de técnicas que conduzem ao prolongamento da vida e integridade física de um determinado objecto, que, na opinião de Casanovas, enquanto objecto cultural, é insubstituível e deve sobreviver ao próprio Museu onde se encontra; e,

cultural property.” E acrescenta: “ICOM gives further definitions: *Preservation* is action taken to retard or prevent deterioration of or damage to cultural properties by control of their environment and/or treatment of their structure in order to maintain them as nearly as possible in an unchanging state. *Restoration* is action taken to make a deteriorated or damaged artefact understandable, with minimal sacrifice of aesthetic and historic integrity.” Keene, S. (1996). Managing Conservation in Museums. Oxford: Butterworth-Heinemann. p. 22

⁷¹ Casanovas, L. E. (2003) “Conservar ou “des-conservar”?”. Boletim Trimestral da Rede Portuguesa de Museus, 9, p. 9-11

⁷² Segundo a Lei Quadro dos Museus Portugueses, publicada em Diário da República, nas alíneas 1 e 2 do seu artigo 27º, o “museu conserva todos os bens culturais nele incorporados” e “garante as condições adequadas e promove as medidas preventivas necessárias à conservação dos bens culturais nele incorporados.”, sendo que o artigo 28º define as normas de conservação, o artigo 29º as condições de conservação, o artigo 30º refere-se à conservação e reservas e finalmente o artigo 31º ressalva as intervenções de conservação e restauro. (Lei n.º 47/2004, de 19 de Agosto, Lei Quadro dos Museus Portugueses, DIÁRIO DA REPÚBLICA — I SÉRIE-A 5379, N.º 195 — 19 de Agosto de 2004).

por outro lado, a justificação da sua conservação ou manutenção no tempo enquanto objecto museal propriamente dito, e nesse sentido enquanto objecto-documento produtor de informação, sendo que esta decisão deverá ser precedida então, e na opinião deste autor, do acto de conservação propriamente dito e do seu estudo.

Não pretendendo aqui aludir às questões da conservação naquele sentido restrito⁷³, interessará muito mais nesta reflexão partir da premissa contrária e reflectir acerca da importância efectiva da manutenção no tempo desses mesmos objectos e, por conseguinte, perguntar acerca da natureza do objecto museológico e do seu significado, e se é um documento ou não, e qual a sua mensagem.

Ficará fora desta abordagem o tratamento museográfico propriamente dito, e que Maria Beatriz Rocha Trindade⁷⁴ resume nos seguintes passos: recepção (independentemente do seu modo de obtenção ter sido a recolha directa, aquisição, troca, doação, ou outros, este é o momento da verificação entre o título de remessa ou documento equivalente e o material recebido), o tratamento em laboratório (ainda não se está a falar de acções de restauro enquanto conjunto de acções destinadas a reconstituir o objecto na sua integridade, mas sim de um conjunto de operações iniciais que visam tão só preservar a integridade da peça recém-chegada e das restantes peças existentes, uma vez que, como lembra a autora, uma peça

⁷³ Sobre esse assunto as práticas inerentes serão tão vastas quantos os objectos a preservar e quanto o avanço da técnica e da tecnologia. Será contudo de citar Luis Casanovas quando este afirma: “É por isso, importante, que o técnico de museologia, seja qual for o seu grau de formação e de responsabilidade, observe e estude com todo o rigor possível o acervo que lhe está confiado, confrontando os resultados da sua observação com os princípios e normas que analisámos, e que permaneça atento à evolução dos conceitos e dos princípios, não hesitando em reconhecer um erro, mas não recuando também na defesa de uma conclusão segura, por muito polémica que possa parecer”. Casanovas, L. E. “Conservação e Condições de Ambiente, Segurança”, in, Rocha-Trindade, M. B. (1993). Iniciação à Museologia. Lisboa: Universidade Aberta. p. 179

⁷⁴ Rocha-Trindade, M. B. “O Tratamento Museográfico”, in, Rocha-Trindade, M. B. (1993). Iniciação à Museologia. Lisboa: Universidade Aberta. p. 91-100

«doente» poderá por em causa as restantes peças existentes), marcação e inventário (definido o objecto na sua individualidade importará fazer-lhe corresponder um número de inventário que univocamente lhe corresponderá e que será registado sequencialmente por ordem cronológica de entrada de objectos num Livro de Inventário ou Livro de Tombo), a fichagem (a cada objecto corresponderá um certo número de fichas onde serão registados os diversos dados do objecto), o restauro (a autora chama a atenção não só para o facto de serem operações altamente delicadas e sensíveis, como também para as questões que se prendem com a autenticidade do objecto), arrumação em depósito, a exposição e a colaboração com o exterior.

Indo então para além das considerações acerca do tratamento museográfico que deve ser dado a uma peça, talvez seja pertinente, contrariando Casanovas, perguntar, para quê conservar? E mais do que isso, o que fazem os museus com aquilo que conservam? Para quem fazem?

Não chegando ao radicalismo da abordagem de Lowenthal (citado por Casanovas, aquele afirma “...a sobrevivência do precioso artefacto. Na minha opinião esta prioridade é fútil e errada”), também não bastará, ao contrário do que afirma Casanovas citando Francisco Clode de Sousa, “dar o benefício da dúvida à próxima geração que merece como nós conhecê-los”.⁷⁵

Ainda que este tenha sido (e é ainda) um argumento justificativo, parece ser cada vez mais, e tão só, um argumento fácil, e não tanto por o que encerra enquanto princípio de actuação, mas talvez, e muito mais, por o que encerra de ausência, e isto porque, se por um lado se fala da próxima geração, não se tem falado cumulativamente da geração contemporânea, e por outro, porque o ‘conhecimento do objecto’ parece ainda querer remeter tão só para aquilo que são os espaços brancos da informação (caberia aqui

⁷⁵ Casanovas, L. E. (2003) “Conservar ou “des-conservar”?. Boletim Trimestral da Rede Portuguesa de Museus, 9, p. 9-11

relembrar a anedota acerca do museólogo, que é dado a prestar informações tão absolutamente correctas quanto inúteis!) levando assim a questionar da utilidade ou futilidade do próprio artefacto.

Desta forma, e na senda da pesada herança legada pelo enciclopédismo do século XIX, muitos são os museus que têm na conservação dos seus artefactos a função primeira (e quando não, a última também) da sua actuação⁷⁶, apresentando o objecto na dimensão de um qualquer valor intrínseco que lhe resulta de si próprio enquanto existência, enquanto inegável testemunho de época e destacado ora pelas suas características intrínsecas de raridade, ora pelo seu estado de conservação, ora até mesmo pela sua beleza decorativa.

Tal como questionou Rosana Nascimento, será então esta a função educativa do Museu, a de ser “um templo guardião das raridades de determinados segmentos sociais, concebidas como atemporais e reduzidas apenas aos aspectos reflectidos no objecto?”⁷⁷

⁷⁶ Como refere Fernando Bragança Gil a propósito dos museus de ciência e técnica de primeira geração. O autor no seu artigo *O Objecto Como Gerador de Informação*, contrapõe a existência de três tipos de museus de ciência e técnica, a saber, “museus de características essencialmente históricas, museus de natureza exclusivamente ou, pelo menos, predominantemente interactiva; museus cujo programa integra os dois tipos anteriores, num todo homogéneo, e em que as suas exposições «históricas» não se limitando ao passado, procuram mostrar a evolução do equipamento científico e tecnológico até aos nossos dias”. Acrescenta o autor que os museus daquele primeiro tipo são designados de museus de primeira geração e são “constituídos por colecções de instrumentos científicos e tecnológicos das épocas que nos antecederam” sendo que a primazia é dada ao objecto pelo seu valor intrínseco, não sendo valorizado neste tipo de museus, “o uso dos objectos, modo de funcionamento, importância que tiveram para o progresso da ciência e da tecnologia, nem o seu posicionamento na evolução da técnica, face à procura de solução para um dado problema da ciência fundamental ou aplicada.” Gil, F. B. “O Objecto como gerador de informação”, in, Rocha-Trindade, M. B. (1993). Iniciação à Museologia. Lisboa: Universidade Aberta, p. 79

⁷⁷ Nascimento, R. (1998). O Objecto Museal, sua historicidade: implicações na acção documental e na dimensão pedagógica do museu. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 11. p. 93

As novas abordagens museológicas parecem apontar para novos caminhos, não só no que concerne ao objecto enquanto objecto museal como ao seu lugar e papel no seio do discurso museográfico. Como afirma Nascimento,

“hoje com o avanço da ciência museológica, os movimentos da Ecomuseologia e posteriormente da Nova Museologia, (...) o objecto não é mais definido como centro do museu, mais [sic] sim, um mediador na sua relação com o homem, um meio capaz de permitir a construção do conhecimento, como também, o entendimento e o funcionamento de uma sociedade, na qual este bem cultural foi produzido historicamente”.⁷⁸

Neste sentido entende-se que o objecto possa ser fonte inesgotável de informação⁷⁹, se, e como refere Kavanagh, forem

⁷⁸ Nascimento, R. (1998). O Objecto Museal, sua historicidade: implicações na acção documental e na dimensão pedagógica do museu. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 11, p. 93

⁷⁹ Rosana Nascimento prova exactamente esta teoria. Partindo de um objecto de um Museu tradicional, um “lavabo de porcelana chinesa de exportação, século XVIII”, a autora tece um conjunto de complexas redes que derivando do próprio objecto estão contudo para além dele próprio, fornecendo novos entendimentos que o trarão até à actualidade. Afirma Nascimento: “Assim, tomando a historicidade contida no objecto museal, busca-se explicitar essas relações através de um discurso museológico – a exposição – que, neste sentido, não poderá ter uma composição de objectos, e sim, objectos que estão imersos nas teias de relações do processo de gênese do Lavabo Chinês, onde o espaço-tempo histórico é relativo, determinado pelas teias de relações.” Conclui assim a autora que o objecto museal será entendido como vector para a produção de conhecimento, uma vez que através da pesquisa o objecto revelou as várias teias de relações onde está imerso, dando dinâmica ao processo de construção do discurso museológico. Acrescenta: “Assim, será efectivada a dimensão pedagógica desta instituição onde o passado não estará estático numa vitrine, mas relacionado com o presente, fazendo com que o sujeito ao visitá-lo tenha o

adoptadas formas específicas de leitura das evidências materiais, porque como a autora alerta, citando Spencer Crew e James Sims,

“The problem with things is that they are dumb. They are not eloquent, as some thinkers in art museums claim. They are dumb. And if by some ventriloquism they seem to speak, they lie”⁸⁰

Quer isto dizer que, centralizar a atenção no objecto em si e na sua forma em detrimento das memórias individuais que estão por detrás do próprio objecto, é apresentar uma exposição necessariamente muda e por isso mesmo vazia, e nestas circunstâncias, defende Kavanagh, a memória é perdida e a história pobremente servida⁸¹.

Afirma Cristina Bruno,

“Enfatizo, lembrando Waldisa Guarnieri (1990:10), que musealização pressupõe ou implica em preservar e enquanto ação museológica ela aproxima objectos e homens, revitalizando o fato cultural, ‘a preservação proporciona a construção de uma memória que permite o reconhecimento de características próprias, ou seja, a identificação. E a identidade cultural é algo extremamente ligado à auto-

entendimento do seu presente que estará explicitado através das relações num discurso museológico – a exposição.” Nascimento, R. (1998). O Objecto Museal, sua historicidade: implicações na acção documental e na dimensão pedagógica do museu. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 11, p. 109

⁸⁰ Kavanagh, G. (1996). Making Histories in Museums. Londres: Leicester University Press. p. 5

⁸¹ Kavanagh, G. (1996). Making Histories in Museums. Londres: Leicester University Press. p. 2

definição, à soberania, ao fortalecimento de uma consciência histórica’.”⁸²

Subentende-se assim que na génese da museologia residam inexoravelmente os princípios da preservação, ainda que esta, não podendo ser um fim em si mesma (como o foi efectivamente⁸³) deva ser a alegação que desencadeará processos mais complexos orientados no sentido da construção das identidades, sendo que, como acrescenta Cristina Bruno, “(...) os museus, assumindo primordialmente a função preservacionista, podem desempenhar um papel relevante nas sociedades”⁸⁴.

E que papel seria esse que se estrutura no acto de preservação?

⁸² Bruno, C. (1997). Funções do Museu em Debate: Preservação. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 10, p. 25

⁸³ No seu texto *Museologia e Museus: Como implantar as novas tendências*, Bruno alerta para a necessidade de promover um debate sério acerca do equilíbrio que é necessário encontrar entre a preservação do património e o desenvolvimento sócio-económico, e acrescenta ainda que os debates acerca dos problemas contemporâneos são hoje cada vez mais frequentes no âmbito dos debates museológicos, reflexo aliás de uma tendência internacional, que já experimentou e confirmou que o espaço museal não está apenas circunscrito a quatro paredes preenchidas por objectos e nem o processo de musealização se restringe à exposição de colecções para uma elite. Indo ainda mais longe, Bruno refere o facto de diversos autores aceitarem que a museologia esteja a estruturar-se enquanto área de conhecimento, na medida em que procura compreender, teorizar e sistematizar a especificidade da relação entre o Homem (elemento da sociedade) e o Objecto (parte de uma colecção e fragmento do património) num Cenário (instituição historicamente reconhecida). No entanto, e como acrescenta “(...) é ainda evidente que os museus trabalham com ‘fragmentos’ do património, para ‘parcelas’ da sociedade. A experiência humana tem sido resgatada pelas instituições museológicas de forma parcial e é dessa maneira que o ‘conhecimento museológico’ esta se consolidando”. Bruno, C. (1997). *Museologia e Museus: Como Implantar as Novas Tendências*. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 10, p. 7-8.

⁸⁴ Bruno, C. (1997). Funções do Museu em Debate: Preservação. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 10, p. 25

Cristina Bruno, referindo-se à própria disciplina da museologia, defende que esta está voltada para dois grandes fenómenos, por um lado, a necessidade de compreender o comportamento individual e colectivo da humanidade perante o seu património e por outro, a necessidade de desenvolver mecanismos para que a partir desta relação o património possa efectivamente ser transformado em herança e esta, por seu lado, contribua para a necessária construção das identidades sejam elas individuais ou colectivas.

Neste sentido, e segundo Kavanagh⁸⁵, os objectos não só têm que ser identificados e colocados em categorias de significado, como também têm que ser posicionados e entendidos nos seus contextos social, político e temporal. Perante isto, continua, há que compreender que a vida humana se desenrola não apenas através de objectos, mas na combinação e manipulação do espaço, das coisas materiais e da linguagem num determinado momento da vida. A história nos museus deverá, por isso, ser ponderada questionando esta complexa dualidade. Como resultado, afirma Kavanagh, embora os objectos sejam a preocupação central dos museus e desta forma peculiar de fazer história, eles não são certamente a única fonte nem o único ponto de interesse. A história oral, a codificação do espaço, o movimento, a acção física e a reacção emocional são também fundamentais, e caberá assim ao museu atribuir significados a todo este material fazendo histórias alicerçadas em memórias, sendo que, defende, o poder das histórias dos museus não pode ser subestimado.

Citando Canizzo, Kavanagh avança,

“(...) museums embody the stories we tell ourselves about ourselves. They are a form of negotiated reality. Because of this, it is necessary to

⁸⁵ Kavanagh, G. (1996). Making Histories in Museums. Londres: Leicester University Press. p. 5-6

be more conscious of the formal processes in which museums are engaged. Curators remove objects from their contexts, and record what can only be part of memories associated with them. The museums allows objects to survive in ways unintended by their makers, and their value increases, both financially and symbolically, by being placed in a museum collection. Sometimes such increases may be beyond the scale of an object's social or historical importance. Curators say of the object they collect 'this is historical evidence' and of the one they refuse (or do not see) 'this is not relevant'".⁸⁶

Reiterando esta ideia, Bruno chama a atenção para o facto dos museus terem vindo a preservar uma "pálida imagem" daquilo que seria efectivamente a nossa herança patrimonial e, considerando que reside aqui um dos principais problemas do acto de preservação, é necessário "afinar com laços mais sólidos as relações entre o universo patrimonial e aquele que hoje partilhamos como herança cultural e que legaremos ao futuro"⁸⁷.

Assim sendo, o acto de preservação é, em si, muito mais do que um prolongamento da vida de objectos. Ele é sobretudo o acto de compreensão e interpretação desses mesmos objectos naquilo que encerram sobre o passado e naquilo que equacionam sobre o presente.

É por isso mesmo, e cumulativamente, um acto político⁸⁸, não neutral, de escolhas e exclusões, que não pode nem deve assumir-se

⁸⁶ Kavanagh, G. (1996). Making Histories in Museums. Londres: Leicester University Press. p. 6

⁸⁷ Bruno, C. (1997). Funções do Museu em Debate: Preservação. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 10, p. 26

⁸⁸ Valerá a pena atentar nas palavras de Sharon Macdonald: "In recent years politics has erupted publicly into the imagined sanctity of science and of museums on an increasing number of occasions. Two cases which have caused world-wide ripples of

como narrativa única. Como afirma Kavanagh, é na aceitação de narrativas alternativas que reside o reconhecimento de que se a história num museu é para ser intelectualmente válida e socialmente útil, então terá que encontrar formas de admitir e lidar com o lado ‘negro’ de nós próprios e do nosso passado, mas lidar também com todos os esquecimentos que promoveu. As histórias desta maneira, acrescenta Kavanagh, mudam para as vozes plurais, explicações contraditórias e discordantes, e nisto reside o enriquecimento e a possibilidade de um conhecimento maior, livre da ignorância, de mal-entendidos ou falsas crenças.⁸⁹

E neste sentido, pese as múltiplas resistências que teimam em subsistir, teremos no acto de preservação, um acto de mudança e intervenção social.

concerns are the controversy over the representation of the *Enola Gay* – the aircraft which dropped the atomic bomb on Hiroshima in World War II – and the *Science in American Life* exhibition, both at the Smithsonian Institution in Washington (...). Although most science exhibitions have not achieved the same notoriety, the questions that are raised in the controversies can be asked of other exhibitions too. Who decides what should be displayed? How are notions of ‘science’ and ‘objectivity’ mobilized to justify particular representations? Who gets to speak in the name of ‘science’, ‘the public’ or ‘the nation’? What are the processes, interest groups and negotiations involved in constructing an exhibition? What is ironed out or silenced? And how does the content and style of an exhibition inform public understandings? (...) science displays are never, and have ever been, just representations of uncontestable facts. They always involve the culturally, socially and politically saturated business of negotiation and value-judgment; and they always have cultural, social and political implications. (...) Exploring the politics of exhibitionary selections, styles and silences is not, however, an easy matter. Exhibitions tend to be presented to the public rather as do scientific facts: as unequivocal statements rather than as the outcome of particular processes and contexts. (...) Likewise, exhibitions rarely seek to explain their contents in terms of a broader social and political context; and this may be something which even those involved in making exhibitions tend to overlook as they concentrate upon the intellectual, aesthetic and practical details of the task at hand.” Macdonald, S. (1998). *The politics of display: museums, science and culture*. Londres: Routledge. p. 1-2.

⁸⁹ Kavanagh, G. (1996). *Making Histories in Museums*. Londres: Leicester University Press. p. Xiii.

Como afirma David Fleming⁹⁰, no seu artigo *Making City Histories*, é ainda inaceitável, para largos sectores da população, que os museus de cidade se envolvam nos grandes assuntos urbanos, sendo ainda considerado que os museus devem estar concentrados em trabalhar efectivamente com a cultura material. Os museus não devem, nesta perspectiva, colocar a pessoa antes do objecto, e não devem intentar assuntos que não possam ser ilustrados com objectos. Isso levou, na opinião deste autor, a que os museus, concentrados que estavam na sua cultura material, descurassem, ou mesmo ignorassem, um grande conjunto de problemáticas associados à vida urbana, nomeadamente as questões de pobreza, desemprego, crime, tensões raciais, entre muitos outros possíveis.

Lois Silverman vai ainda mais longe quando afirma,

“(...) museums assume a healthy visitor population. Seldom reached by museums is the significant number of people whose struggles impair daily functioning; for example, those wrestling with depression, or coping with the onset of old age and related losses of function, or adjusting to life with terminal illness, or dealing with substance abuse. Such populations are rarely talked about by museums, let alone considered as potential visitors. Yet among their needs, these individuals also crave opportunities to learn, to reflect, to restore, and perhaps, most importantly, to affirm of self and continued connections to others in the face of difficulty.”⁹¹

⁹⁰ David F. “*Making City Histories*”, in, Kavanagh, G. (1996). *Making Histories in Museums*. Londres: Leicester University Press. p. 138

⁹¹ Silverman, L. H. “*The therapeutic potential of museums as pathways of inclusion*”, in, Sandell, R. (2002) *Museums, Society, Inequality*. Londres: Routledge. p. 69

É então necessário que o museu confronte o mundo contemporâneo e adopte um papel activo, isto é, e como refere Fleming, “an attitude of open access, participation and co-operation, to integrate its traditional functions, such as interpreting material culture, with new ones.”⁹²

E esta nova atitude passa, segundo Fleming, pelo estabelecimento de parcerias com a própria comunidade, ou com grupos de pessoas que têm algo em comum, ou mesmo com as próprias instituições dessa comunidade. “Partnerships”, afirma Fleming, “bring new, innovative ways of thinking for all concerned, they involve agencies which can pool experience and resources, and their output can greatly exceed that of the partners working in isolation”⁹³

Dito de outra forma, o museu deve definitivamente abrir as suas portas à dimensão do real, do hoje e do agora, e procurar nele as respostas que não tem, permitindo-se a si próprio as dúvidas que são de todos, expondo as suas fraquezas e fazendo das suas valências instrumentos de trabalho para todos. A sala hermeticamente selada, escura e fria que protege das ‘bactérias’ de toda a espécie as raridades que não são afinal sequer de todos, estará por isso condenada a ser definitivamente esquecida, abandonada num passado qualquer e à espera, pacientemente, que um dia alguém, cruzando-se por ela, lhe

⁹² David F. “Making City Histories”, in, Kavanagh, G. (1996). Making Histories in Museums. Londres: Leicester University Press. p. 138

⁹³ David F. “Making City Histories”, in, Kavanagh, G. (1996). Making Histories in Museums. Londres: Leicester University Press. p. 139. Sobre este assunto, Fleming dá o exemplo de uma iniciativa apelidada “Museums in the Life of a City”, que teve lugar em Filadélfia, e que visou promover a apreciação da diversidade cultural e reduzir o preconceito e racismo, construindo parcerias entre o museu e a comunidade. Envolvendo todo o tipo de parceiros, deste o jardim zoológico até um centro de artes, passando pelo Exército de Salvamento e a ‘housing association’, as actividades desenvolvidas incluíram workshops, projectos de história oral, música, artesanato, filmes, dança, entre muitas outras.

pergunte o que ali faz. Quem a deixou sem vida e longe da vida? Quem a votou a tamanho esquecimento e lhe recusou o mundo?

Como afirma Rosana Nascimento, citando Suano, também não se espera que “o museu devesse jogar no lixo as suas liteiras! Pelo contrário! Mas que passe a apresentá-las sem omitir os homens que as carregavam, os que iam dentro e as diferenças entre eles, única forma de dar perspectiva e profundidade ao presente.”⁹⁴ Do mesmo modo, dele se espera que interaja com este presente. Que procure na comunidade que o rodeia a vida que lhe falta. Que não esperando mais pelo visitante, avance em direcção à comunidade e a faça parte integrante da sua actuação.

Ou, como defende Mário Moutinho, a propósito do conceito de uma Museologia Social que urge implantar como resposta aos novos condicionalismos da sociedade contemporânea, e citando Frederic Mayor na abertura da XV Conferência Geral do ICOM,

“a instituição distante, aristocrática, olimpiana, obcecada em apropriar-se dos objectos para fins taxonómicos, tem cada vez mais – e alguns disso se inquietam – dado lugar a uma entidade aberta sobre o meio, consciente da sua relação orgânica com o seu próprio contexto social. A revolução museológica do nosso tempo – que se manifesta pela aparição de museus comunitários, museus ‘sans murs’, ecomuseus, museus itinerantes ou museus que exploram as possibilidades aparentemente infinitas da

⁹⁴ Nascimento, R. (1998). O Objecto Museal, sua historicidade: implicações na acção documental e na dimensão pedagógica do museu. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 11, p. 16

comunicação moderna – tem as suas raízes nesta tomada de consciência orgânica e filosófica”⁹⁵

Contudo, e apesar de ainda ser evidente a presença destas instituições ‘distantes e aristocráticas’, e poder-se-ia mesmo dizer, em alguns casos, exclusivistas, a aproximação ao contexto social e humano envolvente começa a querer ser uma realidade. Os discursos museológicos tendem cada vez mais a afastar-se da materialidade dos objectos para caminharem no sentido do invisível, do etéreo⁹⁶, assumindo-se cada vez mais como fundamental, e como defende Pierre Mayrand, “trazer a Pessoa à vida através da vida que a Pessoa levou”⁹⁷.

E, neste sentido, a conservação do objecto é re-significado à luz da conservação das memórias dessas mesmas pessoas. De uma memória que por ser individual⁹⁸ é, também ela, dentro da sua própria

⁹⁵ Moutinho, M. (1993). Sobre o Conceito de Museologia Social. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 1, p. 5.

⁹⁶ Contudo, e como defende Mário Chagas, existe uma “inseparabilidade entre o denominado património tangível e o intangível. Enquanto o intangível confere sentido ao tangível, o tangível confere corporeidade ao intangível, um não sobrevive sem o outro.” E acrescenta, referindo-se ao ‘chapeuzinho preto’ que seu filho guardou para não se esquecer da ‘escolinha da música’ que, “o enigma do chapeuzinho preto me permitiria compreender a tangibilidade do tangível e a intangibilidade do tangível, a visibilidade do invisível e a invisibilidade do visível, a fixação do volátil e a volatilização do fixo”. Chagas, M. (2003). Imaginação Museal. Museu. Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Tese de Doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. (original, com autorização do autor, s.d.,s.p.)

⁹⁷ Mayrand, P. (2004), Seminário subordinado ao tema EcoMuseologia, no âmbito do Mestrado em Museologia (original, com autorização do autor, s.d.,s.p.)

⁹⁸ A ‘memória individual’ é um conceito amplamente discutido e complexo. No extremo da discussão reside o princípio de que não existem memórias individuais, porque a memória, por si, é uma construção que conjuga factores múltiplos. Esta questão tem sido particularmente relevante no que toca às questões da história oral. Entre vários possíveis vejamos, por exemplo, Connerton, P. (1995). How societies remember. Cambridge: Cambridge University Press, ou, Samuel, R. (1994). Theatres of Memory. Londres: Verso.

fragilidade enquanto acto de recordação, muito mais autêntica e plena de significado social e humano. E não parece que possa competir ao museu avaliar a autenticidade dessa memória, mas apresentá-la na sua plenitude como ‘uma visão mais’. Das múltiplas visões surgirá pois um discurso descontinuo, carregado de dúvida, emotivo também, e a esse tempo, um discurso inquietante, perturbador... mas, certamente, um discurso verdadeiramente alicerçado em memórias, podendo assim cumprir-se, como defende Mário Chagas, a existência de “uma gota de sangue em cada museu”, no sentido em que se a gota de sangue paraboliza a dimensão do humano dentro do museu, remete-nos também a “aceitá-lo como arena, como espaço de conflito e luta, como campo de tradição e contradição.”⁹⁹

3.1.1 – Memória de lugares, de objectos e de pessoas

“Abre-se a porta e o próprio ar nos fala.

As cortinas de rede exactamente aquelas, a cadeira onde a memória está sentada, a mesa, o copo, a chávena, o relógio, o móvel onde alguém permanece encostado sem volume e sem tempo, nós próprios, quando os olhos indignados nas pálpebras se encobrem.”¹⁰⁰

António Gedeão

⁹⁹ Chagas, M. (2003). Imaginação Museal. Museu, Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Tese de Doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. (original, com autorização do autor, s.d.,s.p.)

¹⁰⁰ Gedeão, A. (1996). Poemas Escolhidos. Lisboa: Edições João Sá da Costa. p. 89

Acontece-me, por vezes, entrar em certos lugares e ser repentinamente inundada por um cheiro intenso, adocicado e particularmente familiar que imediatamente me transporta à sala da minha escola primária. Por vezes esse cheiro é tão intenso quanto fugidio, mas a verdade é que perdura, muito mais na cabeça do que nas narinas, durante os segundos necessários para me sentir novamente com 5 ou 6 anos, dois totós religiosamente pendurados no alto da cabeça e de bata de xadrez branca e cor-de-rosa. E durante esses instantes revivo fragmentos soltos de um passado que por ser já tão distante tenho dificuldade de reconstruir de forma clara, sendo que a imagem que se forma no meu cérebro é por vezes tão fugidia quanto o próprio cheiro que a despoletou. De qualquer modo, e durante esse tempo breve, o presente transforma-se em passado e o passado torna-se presente.

Outras vezes acontece estar a participar nessas reuniões revivalistas dos alunos da escola secundária ou mesmo universitária e tentando reconstruir um acontecimento qualquer apercebo-me que eu não vi, entendi, senti (e por conseguinte recordo) esse mesmo acontecimento como as restantes pessoas que participam da mesma conversa e com o avançar da conversa, o que parecia ser um dado adquirido para qualquer uma dessas pessoas ganha, no acto de recordação, uma dimensão inteiramente nova para todos e é, em bom rigor, re-construído esse mesmo acontecimento como se fosse quase um acontecimento novo, resultando essa reconstrução das visões/recordações de cada um acerca do mesmo facto, mas também da forma de interpretação desses mesmos factos à luz das pessoas que cada um acabou por vir a ser, fruto das experiências de vida entretanto adquiridas.

Ou então, acontece por vezes regressar a certos sítios e perceber de repente que algo é diferente daquilo que efectivamente ficou registado na minha memória. Ocorre-me um caso em especial. A

lareira da casa da minha tia que vive no Sabugal ou encolheu com os anos ou não era tão grande como eu achava que era quando criança. Quando eu tinha 8 ou 9 anos, nos Verões que passava no Sabugal, aquela era a lareira dentro da qual eu e os meus primos jogávamos monopólio (ainda hoje não percebo porque fazíamos isso!). E cabíamos todos lá dentro com o tabuleiro do jogo. E no Inverno, jogávamos também, mas fora da lareira! Por este motivo para mim a lareira tinha o tamanho de uma casa. E foi assim que guardei a imagem dessa lareira. Quando voltámos a essa casa, dez anos depois, a primeira coisa que fiz foi ir à procura da lareira. A lareira tinha efectivamente encolhido.

Outras vezes ainda, acontece-me não me lembrar daquilo que todos os outros se lembram, sendo que se lembram de algo do qual eu fiz obviamente parte. E isto ainda é mais estranho, porque de facto, e para todos, esse foi um acontecimento de tal ordem especial que todos recordam com “precisão”... todos menos eu.

E depois há ainda as memórias que todos partilhamos. Aquelas que nos dizem que determinado grupo tem uma história comum. Há as memórias da família, do(s) grupo(s) de amigos, da escola, do(s) local(ais) de trabalho ao longo da vida, das férias de Verão... memórias que sempre que são recontadas nos fazem sentir como se pertencêssemos a algo que é maior do que nós próprios, que nos confere uma paridade e uma pertença muito própria para com aqueles com os quais partilhamos essa memória.¹⁰¹

E no meio de todas estas recordações há certos lugares mágicos que contêm memórias ou que suscitam memórias. E há

¹⁰¹ Antes de mais importará pois assentar que apesar da memória ser um dos instrumentos mais vezes utilizados ao longo de, por exemplo, um dia (para sabermos onde deixámos as chaves do carro, onde combinamos na véspera que iríamos almoçar e com quem, a que horas marcamos a reunião, o nome da pessoa que nos foi apresentada, etc.) e mesmo de forma recorrente na nossa vida diária, não é, porém, desse tipo de memória que falamos, mas sim daquela que se situa num passado mais longínquo e que se refere aos acontecimentos e experiências da nossa vida passada.

objectos, também eles especiais, com memórias ou que suscitem memórias.

Ora assim dito, e como afirmam James Fentress e Chris Wickham,

“A memória é um processo complexo, não um simples acto mental; até as palavras que usamos para a descrever (*reconhecer, recordar, evocar, registar, comemorar*, etc.) mostram que «memória» pode incluir tudo, desde uma sensação mental altamente privada e espontânea, possivelmente muda, até uma cerimónia pública solenizada.”¹⁰²

Neste sentido, as memórias parecem enlaçadas por uma qualquer afectividade (ou afectividades múltiplas), que supera a dimensão da materialidade ou factualidade dos acontecimentos, dos objectos e dos lugares. Por outro lado, parece que o tempo que passa pelas coisas e pelas pessoas tem o dom de conferir, às coisas e às pessoas, narrativas individualizadas e individualizantes, e mais do que isso tem a habilidade de projectar essas mesmas narrativas num tempo metafísico que não é nem passado, nem presente, nem futuro, mas apenas o tempo próprio da recordação, deixando-nos como que suspensos num tempo sem horas e num espaço sem lugar.

Porque precisamos nós de constantemente criar essas narrativas e (re)vivê-las uma vez e outra? Porque é que determinados objectos e determinados lugares (e não são todos os objectos ou todos os lugares), não são apenas da dimensão da sua materialidade, mas significantes profundos de determinados contextos de vida? E porque é que recordamos tão vivificadamente uns acontecimentos e simplesmente esquecemos outros?

¹⁰² Fentress, J. e Wickham, C. (1992). Memória Social, Novas perspectivas sobre o passado. Lisboa: Teorema. p. 8

Ao longo de toda a história das ciências sociais e humanas (em especial de ciências como a psicologia, psicanálise e demais ramos da ciência afins¹⁰³), muitas foram as explicações e teorias que tentaram compreender essa característica tão absolutamente humana (ainda que não exclusiva da raça humana, como relevam diversos estudos relacionados com o mundo animal) que é a capacidade de recordar e memorizar e os mecanismos biológicos por intermédio dos quais há memória ou não há memória de coisas ou acontecimentos. Aqui não se pretende claramente entrar nesse campo de estudo, mas tão-somente perceber o que tanto insistentemente nos liga ao passado, do ponto de vista cultural e social e em que medida as ligações que estabelecemos com esse passado, com os acontecimentos e os objectos desse passado, favorecem a criação de uma memória que já não individual, mas social, de grupo.

Paul Connerton afirma,

“No que se refere à memória em geral, podemos observar que a nossa experiência do presente depende em grande medida do nosso conhecimento do passado. Entendemos o mundo presente num contexto que se liga causalmente a acontecimentos e objectos e que, portanto, toma como referência acontecimentos e objectos que não estamos a viver no presente.”¹⁰⁴

Neste sentido, não somos (apenas!) resultado de circunstâncias que nos são contemporâneas mas antes, e necessariamente, seremos a tal tábua rasa na qual são inscritas todas as

¹⁰³ Como afirmam Fentress e Wickham, “A memória é um assunto vasto e o seu tratamento completo iria da psicologia à filosofia, da neurologia à história contemporânea e da zoologia à *petite madeleine* de Proust”. (Fentress, J. e Wickham, C. (1992). Memória Social. Novas perspectivas sobre o passado. Lisboa: Teorema. p. 13)

¹⁰⁴ Connerton, P. (1999). Como as sociedades recordam. Oeiras: Celta Editora. p. 2

experiências vividas, e de forma cumulativa, que condicionam claramente o momento actual vivido. Estamos “causalmente” ligados a esses acontecimentos e esses objectos. E de tal forma que, como acrescenta Connerton,

“(…) viveremos o nosso presente de forma diferente de acordo com os diferentes passados com que podemos relacioná-lo. Daí a dificuldade de extrair o nosso passado do nosso presente: não só porque os factores presentes tendem a influenciar – alguns diriam mesmo distorcer – as nossas recordações do passado mas também porque os factores passados tendem a influenciar, ou a distorcer, a nossa vivência do presente.”¹⁰⁵

Desta forma, passado e presente, resignificam-se permanentemente e de tal forma que os entendimentos de acontecimentos passados, na justa medida em que são recordados em presentes diferentes (ou em diferentes momentos), adquirem tonalidades descoincidentes. Ou, como afirmaria Halbwachs,

“De cada época de nuestra vida, guardamos algunos recuerdos, sin cesar reproducidos, y a través de los cuales se perpetúa, como por efecto de una filiación continua, el sentimiento de nuestra identidad. Pero, precisamente porque son repeticiones, porque esos recuerdos han sido conducidos a sistemas de nociones muy diferentes, en las diversas épocas de

¹⁰⁵ Connerton, P. (1999). Como as sociedades recordam. Oeiras: Celta Editora. p. 2

nuestra vida, éstos han perdido su forma y su aspecto de antaño.”¹⁰⁶

Assim sendo, a memória, de coisas e acontecimentos, para além de ser complexa, introduz ainda o maravilhoso mundo da contingência e da subjectividade¹⁰⁷, porquanto o nosso presente, o que hoje somos, os referentes que temos e partilhamos com os grupos aos quais pertencemos, influencia ou distorce a forma como entendemos um determinado acontecimento do passado¹⁰⁸, mas o próprio passado

¹⁰⁶ Halbwachs, M. (2004). Los marcos sociales de la memoria. Barcelona: Anthropos Editorial. p. 111

¹⁰⁷ De qualquer modo, interessará neste ponto referir que não é objectivo discutir neste trabalho a veracidade da memória. Como defendem Fentress e Wickham “O significado social da memória, tal como a sua estrutura interna e o seu modo de transmissão, é pouco afectado pela verdade (...). A memória social é de facto muitas vezes selectiva, distorcida e pouco rigorosa. Não obstante, é importante reconhecer que não o é necessariamente: pode ser extremamente exacta, se as pessoas, desde então até agora, sempre acharam socialmente relevante recordar e narrar um acontecimento da maneira como originalmente foi sentido. O debate quanto a ser intrinsecamente rigorosa ou não é portanto estéril; e assim permanecerá enquanto a memória for tratada como uma «faculdade mental» cujos produtos se podem descrever separadamente do contexto social.” (Fentress, J. e Wickham, C. (1992). Memória Social, Novas perspectivas sobre o passado. Lisboa: Teorema. p. 10)

¹⁰⁸ Maurice Halbwachs ilustra bem esta questão através do exemplo de um livro. Se de repente nos chega às mãos um livro que na nossa infância teve uma grande importância e somos tentados a relê-lo, esperamos em princípio re-encontrar nessa leitura todo o conjunto de sensações e alegrias que sentimos no momento em que na infância lemos o livro. Contudo, o mais certo será que ao recomeçarmos a ler o mesmo livro nos pareça que estamos afinal perante um livro novo ou pelo menos modificado. Como afirma Halbwachs, “Deben faltar varias páginas, desarrollos, o detalles que estaban antes y, al mismo tiempo, se deben haber agregado otros. Pues nuestro interés avanza o nuestra reflexión se ejerce sobre una cantidad de aspectos de la acción y de los personajes que, lo sabemos muy bien, éramos incapaces entonces de detectar y, por otra parte, esas historias nos parecen menos extraordinarias, más esquemáticas y menos vivaces, esas ficciones han sido desprovistas de una gran parte de su prestigio. (...) Nuestra memoria, sin duda, retoma, a medida en que avanzamos, buena parte de lo que parecía haberse escurrido, aunque de una forma nueva.” E tudo isto porque certamente os referentes sociais e culturais no “eu-criança” não são, nem poderiam ser, os referentes sociais e culturais do “eu-adulto”. Como acrescenta Halbwachs, “El niño carece de toda la experiencia social y psicológica del adulto.

influencia ou distorce aquilo que hoje somos e, mais do que isso, tudo o que vamos sendo nos diversos momentos da nossa vida, vai condicionando claramente a forma como entendemos tudo o que aconteceu.

Ora desta forma, e à luz dos conceitos previamente apresentados, a memória não é apenas um exercício mental de recuperação de informação mas, nesta justa dimensão, vai sendo um acto de interpretação (no sentido mais vasto do estabelecimento de relações com, ou, como afirma Connerton, “recordar é, então, precisamente não lembrar acontecimentos isolados. É ser capaz de formar sequências narrativas com sentido”¹⁰⁹), sendo possível desta forma entender que a memória é fruto de um complexo conjunto de interacções que estão muito para além do indivíduo (se tomado isoladamente), agregando-se necessariamente a todo um conjunto de referentes que envolvem esse mesmo indivíduo¹¹⁰. Como afirma Connerton,

Pero aquello no le perturba. Esto pesa, al contrario, sobre el adulto y, si llegara a desprenderse, quizás la impresión de antaño reaparecería en su totalidad.” Halbwachs, M. (2004). Los marcos sociales de la memoria. Barcelona: Anthropol Editorial. p. 105 e 109-110

¹⁰⁹ Connerton, P. (1999). Como as sociedades recordam. Oeiras: Celta Editora. p. 30

¹¹⁰ Segue-se aqui a distinção que Fentress e Wickham fazem entre conhecimento e sensação, no sentido em que se o conhecimento nos pertence temporariamente não faz contudo parte de nós estruturalmente (podendo ser, desta forma, “arquivado” na cabeça como em qualquer outro sítio, um bloco de notas, um computador, etc.) enquanto que as memórias que se colocam ao nível das sensações (por oposição a tudo quanto não seja conhecimento adquirido) fazem necessariamente parte de nós e neste sentido estão em primeira mão nas nossas cabeças e não em qualquer outro sítio (mesmo que possamos partilhar este nível de memórias com outras pessoas ou arquivá-las num qualquer outro suporte, elas serão as minhas recordações pessoais). Como acrescentam os autores, “Há uma parte objectiva que serve de contentor de factos, a maior parte dos quais podia alojar-se em muitos outros locais. E há uma parte subjectiva, que inclui informação e sentimentos que fazem parte integrante de nós e que, portanto se situam adequadamente apenas dentro de nós. A primeira parte da memória é relativamente passiva; limita-se a conservar conhecimento. A segunda parte é mais activa; experimenta e regista para a consciência. Deste modo, a distinção

“Toda a recordação, por muito pessoal que possa ser, mesmo a de acontecimentos que só nós presenciamos, ou a de pensamentos e sentimentos que ficaram por exprimir, existe em relação com todo um conjunto de ideias que muitos outros possuem: com pessoas, lugares, datas, palavras, formas de linguagem, isto é, com toda a vida material e moral das sociedades de que fazemos parte, ou das quais fizemos parte.”¹¹¹

Consequentemente a memória não será tanto uma reconstituição fiel do passado, mas antes, como diria Candau “una reconstrucción continuamente actualizada del mismo: la memoria, en efecto, es un marco más que un contenido, una apuesta constante, un conjunto de estrategias, un ser-ahí que vale menos por lo que es que por lo que se hace de él”¹¹². Deste modo será impensável presumir que as experiências passadas possam ser conservadas e recuperadas integralmente e que, por esse mesmo motivo o passado seja, por intermédio delas, reproduzido. Quando muito ele será, assim, resignificado, re-apreendido, e desta forma, como afirma Connerton, “o acto de recordar não é uma questão de reprodução mas de construção”¹¹³ e, mais ainda, está fortemente dependente dos contextos sociais do indivíduo¹¹⁴, porquanto, e como continua o mesmo autor,

entre facto objectivo e interpretação subjectiva situa-se na própria estrutura da memória”. Fentress, J. e Wickham, C. (1992). Memória Social, Novas perspectivas sobre o passado. Lisboa: Teorema. p. 17-18.

¹¹¹ Connerton, P. (1999). Como as sociedades recordam. Oeiras: Celta Editora. p. 41

¹¹² Candau, J. (2001). Memoria e Identidad. Buenos Aires: Ediciones Del Sol. p. 9

¹¹³ Connerton, P. (1999). Como as sociedades recordam. Oeiras: Celta Editora. p. 30

¹¹⁴ Desta forma, o “cheiro intenso, adocicado e particularmente familiar” é recordado por referência aos tempos de escola primária em que eu era uma menina de totós e bata; o “reconstruir de um acontecimento qualquer” que faz parte do quadro comum

“Conservamos as nossas recordações através da referência ao meio material que nos cerca. É para os nossos espaços sociais – aqueles que ocupamos, aqueles que frequentemente retraçamos com os nossos passos, a que temos sempre acesso e que, a todo o momento, somos capazes de reconstruir mentalmente – que devemos voltar a atenção, se queremos que as nossas recordações surjam. As nossas memórias estão localizadas no interior dos espaços materiais e mentais do grupo.”¹¹⁵

Mas porque conservamos estas recordações? Como foi já dito, o passado influencia a vivência do presente, e neste sentido, estrutura o indivíduo, e o indivíduo é por referência ao que já foi e não é permanentemente uma reinvenção de si próprio senão naquilo que herda do passado vivido, no que isso tem de estabilizador. Como diria Bachelard,

“(…) todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos consoantes. Já não é em sua positividade que a casa é verdadeiramente ‘vivida’, não é somente no momento presente que reconhecemos os seus benefícios. Os

de experiências de um determinado grupo, é feito por referência aos contextos da época que eram vividos a que se somam ainda os contextos que se vivem actualmente; e “a lareira da casa da minha tia” é recordada por referência aos Verões da minha infância passados na aldeia, fazendo todas estas referências parte dos meus espaços materiais e mentais criados ou estabelecidos no seio dos grupos onde estou inserida. Ou de outra forma nem o cheiro, nem o acontecimento recordado nem tão pouco a lareira seriam efectivamente recordados, porquanto milhares de outros cheiros, acontecimentos e lareiras que fizeram parte da minha vida teriam ficado (e não ficaram) retidos na minha memória ou, se ficaram algures numa zona do cérebro a que não acedo não têm, no entanto, referentes capazes de os transformar em memórias activas.

¹¹⁵ Connerton, P. (1999). Como as sociedades recordam. Oeiras: Celta Editora. p. 42

verdadeiros bem-estares têm um passado. Todo o passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova. A velha locução: ‘Levamos para a casa nova nossos deuses domésticos’ tem mil variantes. (...) Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. (...). Assim, a casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros de dias antigos”¹¹⁶

E o acto de recordar apela inquestionavelmente ao nosso ‘tesouro de dias antigos’ que a cada morada nova da nossa vida (ou em cada nova etapa) transportamos connosco. “Os verdadeiros bem-estares têm um passado”, e sem ele restará apenas um vazio. E, nesta justa medida, como afirma Joël Candau, “La necesidad de recordar es pues real, aunque más no sea para no quedar ‘desprovistos y vacíos’”.¹¹⁷ Ou, como acrescentam Fentress e Wickham, de certa forma, “tenhamos ou não consciência disso, o que tem valor na memória não é a sua capacidade de providenciar um fundamento inabalável ao conhecimento, mas simplesmente, a sua capacidade de nos manter à tona da água.”¹¹⁸

Por outro lado, e porque o passado traz consigo referentes múltiplos que se referem “à vida material e moral das sociedades”¹¹⁹ de que o indivíduo faz ou fez parte, o passado adquire nesse instante o poder de conferir uma identidade, uma relação de pertença com essa mesma sociedade, criando consequentemente e também referentes com quadros sociais mais amplos.

¹¹⁶ Bachelard, G. (2003). A Poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes. p. 25

¹¹⁷ Candau, J. (2001). Memoria e Identidad. Buenos Aires: Ediciones Del Sol. p. 123

¹¹⁸ Fentress, J. e Wickham, C. (1992). Memória Social, Novas perspectivas sobre o passado. Lisboa: Teorema. p. 40.

¹¹⁹ Connerton, P. (1999). Como as sociedades recordam. Oeiras: Celta Editora. p. 41

Assim dito assume-se então que a memória individual não pode ser separada dos contextos sociais nos quais é ou foi produzida¹²⁰, sendo que neste sentido toda a memória individual estrutura-se na própria identidade do grupo. Como afirmam Fentress e Wickham,

“As recordações que partilhamos com outros são aquelas que são relevantes para eles, no contexto de um grupo social de determinado tipo, quer seja estruturado e duradouro (uma família; a força de trabalho de uma fábrica, uma aldeia) ou informal e possivelmente temporário (um grupo de amigos que frequenta o mesmo bar; um grupo que organiza jantares)”.¹²¹

Desta forma, ainda que a memória individual¹²² não possa ser separada da memória social porque decorre dentro de determinados contextos sociais, a primeira continua sempre a ser, em primeira instância, uma memória individual. Neste caso, restará perguntar como, ou em que medida, a primeira se torna na segunda?

¹²⁰ Connerton, P. (1999). Como as sociedades recordam. Oeiras: Celta Editora. p. 42

¹²¹ Fentress, J. e Wickham, C. (1992). Memória Social, Novas perspectivas sobre o passado. Lisboa: Teorema. p. 8

¹²² Fentress e Wickham chamam a atenção para o facto das imagens da memória individual serem mais ricas das que as da memória social, porque esta para ser articulada (no sentido de transmitida) terá que ser mais conceptualizada, ou seja, deverão e serão mais convencionalizadas e simplificadas e, explicam os autores, “convencionalizadas porque a imagem tem que ser significativa para todo o grupo; simplificadas, porque, para ser significativa em geral e capaz de transmissão, a complexidade da imagem tem que ser tanto quanto possível reduzida.” Deste modo, acrescentam, “as memórias individuais incluem experiência pessoal recordada, muita da qual é difícil de articular. Assim, as imagens de qualquer memória individual serão mais ricas do que as imagens colectivas, que, em comparação, serão mais esquemáticas.” Fentress, J. e Wickham, C. (1992). Memória Social, Novas perspectivas sobre o passado. Lisboa: Teorema. p. 66)

Segundo Fentress e Wickham, “essencialmente falando disso”¹²³, essencialmente partilhando essas mesmas memórias, como acto de socialização e integração, no seio de um grupo (que obviamente por não ser imutável no tempo e por sofrer a alteração dos seus membros no decorrer desse mesmo tempo, irá reincidentemente “recontar” essas mesmas memórias, inserindo os elementos novos no contexto da história passada do grupo, seja este um grupo restrito constituído por um punhado de pessoas, seja uma comunidade inteira, variando talvez aqui a forma de “contar”¹²⁴). Aliás, e por outro lado, se a memória não for partilhada e transmitida (e consequentemente articulada sob a forma de um qualquer discurso, seja este verbal ou não verbal – nomeadamente sob a forma de rituais, movimento gestual ou corporal¹²⁵), então não poderá ser uma memória social.

Ora neste sentido, a memória (seja a do grupo restrito seja a da comunidade) é aquilo que em primeira instância identifica claramente o próprio grupo porquanto é ela própria a expressão da sua experiência, “conferindo sentido ao seu passado e definindo as suas aspirações para o futuro”.¹²⁶ E, de outro modo se conclui também que,

¹²³ Fentress, J. e Wickham, C. (1992). Memória Social, Novas perspectivas sobre o passado. Lisboa: Teorema. p. 8

¹²⁴ Connerton, tentando responder à pergunta como é que as memórias colectivas são transmitidas no interior de um mesmo grupo social, de uma geração à outra, destaca dois actos de transferência que considera de importância crucial: as cerimónias comemorativas e as práticas corporais. Segundo o mesmo autor, recorrendo a estas duas formas, pretende provar que “as imagens do passado e o conhecimento recordado do passado são transmitidos e conservados por performances (mais ou menos) rituais.” Connerton, P. (1999). Como as sociedades recordam. Oeiras: Celta Editora. p. 45

¹²⁵ Connerton dedica uma grande parte do seu estudo exactamente à questão das práticas corporais como forma de transmissão da memória. Como o próprio autor afirma, “Todos os grupos confiam (...) aos automatismos corporais os valores e as categorias que querem à viva força conservar. Eles saberão como o passado pode ser bem conservado na memória por uma memória habitual sedimentada no corpo.” Connerton, P. (1999). Como as sociedades recordam. Oeiras: Celta Editora. p. 117

¹²⁶ Fentress, J. e Wickham, C. (1992). Memória Social, Novas perspectivas sobre o passado. Lisboa: Teorema. p. 41

apenas haverá memória social porquanto essa memória detenha um determinado significado para o grupo que a recorda. E neste sentido, torna-se pouco importante perceber se as memórias são verdadeiras ou não, porque na realidade o que verdadeiramente conta é o facto de esse grupo se rever nessas mesmas memórias e deste modo acreditar na sua veracidade. E assim sendo, a memória social,

“(...) faz mais do que fornecer um conjunto de categorias através do qual, de um modo inconsciente, um grupo habita o seu meio; dá também ao grupo matéria de reflexão consciente. Isso significa que devemos situar os grupos em relação às suas próprias tradições, descobrindo como interpretam os seus próprios «fantasmas» e como os utilizam para fonte de conhecimento.”¹²⁷

De certa forma, e neste sentido, a existência, e bem assim, a ausência, de memórias no seio de um grupo social determina muito claramente a forma como esse grupo se revê ou não enquanto grupo, porquanto, e como afirmam Fentress e Wickham, “a forma como são geradas e compreendidas no seio de um dado grupo social as memórias do passado é um guia directo para sabermos qual a compreensão que o grupo tem da sua posição no presente.”¹²⁸ Quer tal dizer que se determinado grupo recorda determinados acontecimentos é porque é através deles que o grupo se define a si próprio. E desta forma é aceitável que o próprio grupo eleja umas memórias em detrimento de tantas outras possíveis porque elegem as que detêm

¹²⁷ Fentress, J. e Wickham, C. (1992). Memória Social, Novas perspectivas sobre o passado. Lisboa: Teorema. p. 42

¹²⁸ Fentress, J. e Wickham, C. (1992). Memória Social, Novas perspectivas sobre o passado. Lisboa: Teorema. p. 156

verdadeira relevância no seio do grupo e aquelas cujo contributo é maior na definição e construção da sua identidade.

Desta forma se entende que não só o acto de recordar e a preservação contínua de memórias seja importante para os grupos, como mais ainda todos os sinais materiais dessa mesma memória adquirem, neste contexto, valores oníricos de extrema importância.

“As cortinas de rede exactamente aquelas, a cadeira onde a memória está sentada, a mesa, o copo, a chávena, o relógio, o móvel onde alguém permanece encostado sem volume e sem tempo.”¹²⁹, mas ainda “(...) todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos”¹³⁰ têm o poder, nesta dimensão, de alimentar a memória, de não permitir o esquecimento e desta forma deixam de ser apenas objectos e lugares, para passarem a ser os sinais visíveis da identidade da pessoa, do grupo ou da comunidade.

Como afirma Candau,

“(...) un lugar de memoria puede ser llamado en neerlandés *geheugenboi*, es decir ‘baliza de la memoria’, es al mismo tiempo una ‘baliza identitaria’. (...) Contrariamente a los no-lugares, banalizados, funcionales y atemporales, los lugares ‘atraviesan la memoria en carne viva’. Están perdurablemente cargados de historia y de memoria”¹³¹

Neste sentido a resposta óbvia à conservação das memórias centra-se em larga medida na conservação de lugares e objectos (quer seja do objecto que um indivíduo guarda religiosamente durante anos porque foi adquirido, oferecido, encontrado num momento especial que deseja preservar na sua memória, quer seja dos objectos que as

¹²⁹ Gedeão, A. (1996). Poemas Escolhidos. Lisboa: Edições João Sá da Costa. p. 89

¹³⁰ Bachelard, G. (2003). A Poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes. p. 25

¹³¹ Candau, J. (2001). Memoria e Identidad. Buenos Aires: Ediciones Del Sol. p. 153

próprias comunidades entendem como valorativos de uma determinada memória social que querem por esse motivo ver preservada), ou dito de forma mais precisa, na patrimonialização¹³² desses lugares e dessas memórias exactamente na qualidade de ‘balizas identitárias’ (como veremos no capítulo seguinte). São lugares e objectos de memória que transportam consigo significados mais amplos de afectividade e que despertam por isso também, valores mais amplos, os de identidade.

Como acrescenta Candau,

¹³² Em Fevereiro de 2006 foi publicado um artigo na Revista Actual do Jornal Expresso referente à memória e à exigência da sua conservação. Nesse artigo o jornalista António Guerreiro afirma: “De facto, a memória tornou-se uma obsessão cultural de enormes proporções e tornou-se a chave fundamental para compreendermos a sensibilidade do nosso tempo. Esta «febre mnemónica» fez da época em que vivemos a «era das comemorações», como afirmou o historiador Pierre Nora, que colocou o discurso da memória no interior da própria historiografia. (...) Nos sete volumes de **Les Lieux de la Mémoire** (...), Nora constrói uma história a partir da «memória colectiva». Tal como os define, os «lugares da memória» constituem a «topologia do património simbólico», são os «espaços de recordação de um grupo ou de uma sociedade», sempre oscilantes entre a história e a memória. O que está em jogo na questão da memória é a administração do passado, o uso (cultural, político, ideológico) do passado no momento presente, o privilégio das representações relativamente aos factos e às práticas”. E acrescenta o jornalista, “No início dos anos 80 do século passado, um filósofo alemão conservador, Hermann Lübbe, descreveu o fenómeno da «musealização» como algo que se infiltrou em todas as áreas da vida quotidiana. Com a sua teoria da musealização, Lübbe afirmava que nunca como antes um presente cultural esteve tão obcecado com o passado, resultado de uma modernização inevitavelmente acompanhada pela atrofia de tradições válidas e pela entropia de experiências estáveis. Para Lübbe, o museu desempenha uma função compensatória desta perda de estabilidade, oferecendo formas tradicionais de identidade cultural a um sujeito moderno que, nesse domínio, já não dispõe de lugares estáveis. Lübbe aponta para este grande paradoxo: quanto mais o presente do tardo-capitalismo prevalece sobre o passado e o futuro, absorvendo ambos num espaço sincrónico em expansão, menos estabilidade ou identidade fornece. No lado oposto, encontramos o argumento de Adorno de que a indústria cultural, a transformação da cultura em mercadoria, significa esquecimento. Mas, em última instância, a musealização compensatória de Lübbe equivale ao efeito de amnésia que Adorno identificou no «marketing» da memória.” Guerreiro, A. (2006). A cultura de museu, in, Revista Actual - Expresso (2006, 25 de Fevereiro). p. 42 e 43

“la elaboración del patrimonio sigue el movimiento de las memorias y acompaña la construcción de las identidades: su campo se expande cuando las primeras se vuelven más numerosas; sus contornos se precisan en el mismo momento en que las segundas plantean, siempre provisoriamente, sus referencias y sus fronteras.”¹³³

E desta forma o património e as memórias que o sustentam no tempo são sobretudo um projecto de auto-afirmação de um grupo, muito mais do que um conteúdo propriamente dito, sendo que por isso estarão sempre destinados a permanecer inacabados.¹³⁴

3.1.2 – A farda e a fotografia¹³⁵

Lendo a Imagem Museal de Chagas, e a propósito da pequena história da chavena de Léon Trotski, fui subitamente atirada para dentro do meu passado e mais especificamente para o dia em que visitei o campo de concentração de Dachau. E de repente, sem que nada o fizesse prever, ali estava eu novamente, com os meus 14 ou 15 anos, diante daquela vitrine. Confesso que guardo hoje poucas memórias do museu na sua globalidade. A não ser dessa vitrine específica. Dentro dela existiam apenas dois objectos. Uma grande fotografia de um homem, impressa a preto e branco, e que forrava toda a parede traseira da vitrine e uma farda gasta e impregnada por manchas imensas. Não sei hoje, como não soube na altura (a

¹³³ Candau, J. (2001). Memoria e Identidad. Buenos Aires: Ediciones Del Sol. p. 158

¹³⁴ Candau, J. (2001). Memoria e Identidad. Buenos Aires: Ediciones Del Sol. p. 159

¹³⁵ Porque nem sempre é possível assumir um discurso na terceira pessoa, e porque, em alguns casos, a experiência do vivido na primeira pessoa, faz nascer alguns entendimentos, foi decidido neste espaço recorrer a uma história pessoal que, se por um lado, ilustra algumas das conclusões que se pretendem apresentar, por outro, é também co-responsável por essas mesmas conclusões.

pequeníssima legenda que jazia no fundo da vitrine estava no idioma que eu não dominava, alemão), se aquela farda teria sido usada por aquele homem. Mas também não importava saber. O homem, de olhos fundos e demasiado inexpressivos, cavados tanto por uma imensa subnutrição quanto pelo imenso desespero sereno de quem já não luta, com as suas fragilizadas mãos agarradas ao arame farpado que o separava de mim, no tempo e no espaço, simbolizava todos os homens, mulheres e crianças de olhos fundos que ficaram presos atrás daquele arame. E a farda, suja e manchada (de vergonha?), exposta ao seu lado, dava corpo a toda a dor daquele homem. Ambos me fizeram, naquele instante preciso, viver essa mesma dor (uma dor exponencialmente sentida porque curiosamente havia acabado de ler nessa Primavera o ‘Diário de Anne Frank’!). Ambos fizeram de mim também, vítima de um holocausto que não vivi, trouxeram-me à memória as memórias que não são minhas mas que no entanto recordei quase como se fossem. Não consigo precisar quanto tempo estive imobilizada frente àquela vitrine, apenas me lembro da emotividade daquele instante. É como se através daqueles dois objectos também eu rompesse “as barreiras do espaço e do tempo”¹³⁶ e fosse atirada para dentro de um qualquer dia vivido naquele campo de concentração envergando aquela farda.

De certa forma aqueles objectos aproximaram-me de uma realidade outra, porque não vivida, através da identificação emocional a esse homem e a essa farda. Durante o tempo em que os nossos olhos se viram, através do espaço e tempo, compartilhamos a mesma dor, o mesmo sentir esmagador de impotência perante a morte e a mesma vergonha. A vergonha de um ser a quem é retirado o direito à existência, à sua individualidade e identidade (ele é um número

¹³⁶ Chagas, M. (2003). Imaginação Museal. Museu, Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. (original, com autorização do autor, s.d.,s.p.)

inscrito no seu próprio corpo); a minha vergonha de, sobrevivendo a esse tempo que não vivi, o olhar, o invadir, subtraindo-lhe ainda o direito de não querer ser olhado na sua vergonha.

E contudo, nada do que relatei é resultado de um facto. Nada do que esta experiência me trouxe está claramente inscrito na natureza material dos objectos expostos. Lamento hoje não saber o que estava descrito naquela legenda, mas muito provavelmente seriam também informações absolutamente factuais e relacionados com a materialidade exposta.

Assim, para além dos lugares comuns da representatividade do objecto (neste caso, o seu poder representativo do holocausto nazi) aquilo que os dois objectos despertaram em mim foi o “common emotional ground of memory and belonging”¹³⁷ de que fala Heaney. Neste sentido, eles foram o espaço de mediação entre a minha herança mnemónica (a que resulta do conhecimento da História do holocausto, por um lado, e por outro, da história de Anne Frank) e o momento histórico propriamente dito. E neste sentido, como diria Mário Chagas, estes objectos revelaram-me e revelaram-se na sua capacidade de “suportarem a função de intermediários entre mundos diferentes, daí o seu poder mágico”, porquanto foram “provocadores de experiências afectivas e cognitivas” que estão para além da sua materialidade.

Desta forma, e enquanto mediador, o objecto quebra as barreiras do tempo e do espaço (físicas e emotivas), ao mesmo tempo que cria um espaço e tempo novos (que não são o passado a que remetem os objectos, mas também não são o presente daquele que os contempla... são antes uma espécie de espaço e tempo etéreos onde ficamos suspensos): os do momento da percepção, do instante preciso em que o visível e o invisível se unem integralmente, por intermédio dessa “imaginação museal”. Dito de outra maneira, e como avança

¹³⁷ Heaney. S. (1993) apud Bell, J. “Making Rural Histories”, in, Kavanagh, G. (1996). Making Histories in Museums. Londres: Leicester University Press. p. 40.

Chagas, “agarrar a memória depende do poder de uma imaginação criadora, uma vez que ela (a memória) não está inerte na coisa, mas acesa na relação que com ela (a coisa) pode manter-se”¹³⁸.

Assim sendo, e voltando à minha fotografia e à minha farda, percebe-se, por um lado, a importância que um tem para o outro, um É na justa medida da presença do outro, e desta forma ‘re-significam-se’ mutuamente no momento em que museograficamente são apresentados na mesma vitrine; juntos criam um discurso novo que não existiria se estivessem separados (e aqui a construção da segunda narrativa); por outro lado, ambos vivem de um terceiro momento de re-significação onde é construída uma terceira narrativa¹³⁹, a minha, que resulta da relação que estabeleço com ambos os objectos através daquele que é o meu conhecimento acerca dos factos históricos, a minha experiência de vida e a leitura que faço do mundo, as minhas crenças, sentimentos e convicções acerca do próprio holocausto, e a minha visão acerca da visão de Anne Frank. Neste sentido, a terceira narrativa é pessoal e intransmissível porque está ao nível da relação que fui capaz de estabelecer com aqueles objectos e que eles estabeleceram comigo, por meio também daquele que é o meu ‘background’ cultural, social, ideológico, religioso... enfim por meio daquilo que eu própria era aos 14 ou 15 anos de idade.

Dito de outra forma, o real poder dos objectos situa-se na relação que permitem estabelecer, e esta relação não resulta da sua materialidade física, mas sim da capacidade construtiva de quem olha,

¹³⁸ Chagas, M. (2003). Imaginação Museal. Museu, Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. (original, com autorização do autor, s.d.,s.p.)

¹³⁹ Considero aqui que o primeiro momento é aquele em que os dois objectos existem de forma autónoma, mas a esse tempo já classificados como objectos de memória, porque em algum momento alguém decidiu atribuir-lhes um valor que os salvou da destruição ou desaparecimento; o segundo momento resulta da sua junção numa mesma vitrine, e por conseguinte surge como a segunda narrativa, onde ambos os objectos são re-significados.

e nesse sentido, da *imaginação museal*, recorrendo à terminologia de Chagas, inerente ao próprio indivíduo. Ora neste sentido, conservar objectos é garantir, no tempo, a possibilidade de outras relações, é assegurar que as portas mágicas da imaginação não serão encerradas, é prever a imensidade de narrativas construídas e re-construídas, aquelas que conferem perspectiva e profundidade ao nosso presente, porque nos tocam e alteram. De certa forma, é manter a capacidade de sonhar¹⁴⁰, porquanto sejam esses os “instrumentos de mediação, espaços de negociação de sentidos, portas (ou portais) que ligam e desligam mundos, indivíduos e tempos diferentes”, num jogo perpétuo entre “memória, esquecimento, resistência e poder, (...) silêncio e fala, destruição e preservação”¹⁴¹.

E se assim for, valerá a pena então conservar objectos, mas objectos que sejam possuidores desta capacidade imensa de narrativa poética, esta capacidade mágica de nos acertar em cheio no coração. Objectos, por isso, que não nos deixarão indiferentes. Objectos que tenham a capacidade de falar connosco, inundando-nos de sentimentos múltiplos, contraditórios até. Mas indiferentes, nunca.

E contudo, os objectos são mudos. E não detendo a capacidade da fala, no sentido específico da expressão, caberá ao museólogo, ao conservador, a todos os técnicos do museu, à comunidade (aqui entendida na multiplicidade de forças que a compõe), saber conferir-lhes esse Dom. Perceber que a fotografia juntamente com a farda ganharão a força do discurso narrativo

¹⁴⁰ Como afirma Chagas, citando Walter Benjamin, “os museus fazem parte dos lugares que, na ordem do coletivo, suscitam sonhos”. Chagas, M. (2003). *Imaginação Museal. Museu, Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. (original, com autorização do autor, s.d.,s.p.)

¹⁴¹ Chagas, M. (2003). *Imaginação Museal. Museu, Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. (original, com autorização do autor, s.d.,s.p.)

poético. E de um discurso que é sempre uma afirmação de poder. Do poder inerente ao próprio discurso.

3.2 Da Conservação das Memórias ao Desenvolvimento Humano

“(…) ‘if a creature from outer space landed in Wales, obtained a National Library of Wales reader’s ticket and conscientiously worked through Welsh history, she would be really perplexed as to how the Welsh procreated. They are all men (...). The same galactic historian could also be forgiven for thinking that Wales was a nation at leisure. Having visited several industrial museums, she would be impressed by the fact that heavy work was carried out by proud steam engines and air compressors, splendid in their shiny isolation and self-motivation”¹⁴²

Kath Davies

“(…) An earlier survey had shown that white people were 50 per cent more likely to visit museums than Asian people, and 100 per cent more likely to visit than people of African Caribbean background (...). The London Museum Service survey attempted to explain this by showing that museums were seen by these groups – and other non-visitors – as being intimidating and almost totally devoted to educated white culture, and therefore held little relevance for them (...).”¹⁴³

¹⁴² Esta passagem da autoria de Deidre Beddoe é citada por Kath Davies no seu artigo *Cleaning up the Coal-Face and doing out the Kitchen: The Interpretation of work and workers in Wales*, in, Kavanagh, G. (1996). *Making Histories in Museums*. Londres: Leicester University Press. p. 105

¹⁴³ Merriman, N. e Poovaya-Smith, N. “*Making Culturally Diverse Histories*”, in, Kavanagh, G. (1996). *Making Histories in Museums*. Londres: Leicester University Press. p. 176

Nick Merriman e Nima Poovaya-Smith

Servem estas duas citações para ilustrar duas questões diferenciadas mas, a esse tempo, interligadas: por um lado, aquilo que Kath Davies denominou de “síndrome da máquina brilhante” e que reflecte as políticas de colecção típicas das décadas de 1970 e inícios de 80, no que à arqueologia industrial disse respeito (e evitando generalizações grosseiras, dirá ainda respeito a muitas outras áreas) onde os objectos são entendidos enquanto “símbolos totémicos” e, acrescenta,

“(…) were regarded almost as *objets d’art* – beautiful and noble in their power. Representation of the people who worked, designed, maintained or benefit from them are disregarded. It is almost as if human presence would complicate and detract from the majesty of machinery”.¹⁴⁴

Por outro lado, o problema que tanto (ou tão pouco!) atormenta conservadores, museólogos e tutelas, e que se prende com o afastamento (ou até mesmo com a exclusão) das *personas* de dentro dos museus, e de um afastamento que se é óbvio no que se refere às minorias culturais, como defendem Nick Merriman e Nima Poovaya-Smith, não é menos evidente na própria “educated white culture”¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Davies, K. “Cleaning up the Coal-Face and doing out the Kitchen: The Interpretation of work and workers in Wales”, in, Kavanagh, G. (1996). Making Histories in Museums. Londres: Leicester University Press. p. 106

¹⁴⁵ Como afirma Margarida Lima de Faria no seu artigo “O Amor da Arte – o contributo de Pierre Bourdieu para a teoria museológica”: “Bourdieu chama, igualmente, a atenção para o facto de os não-visitantes não serem apenas os que ficam de fora, mas aqueles que se auto-excluem pela forma como se desqualificam quanto à

De resto, e como ironicamente constata Fleming,

“Traditionally, museums have not been positioned to contribute to social inclusion for four reasons: who has run them; what they contain; the way they have been run; and what they have been perceived to be for – to put this last reason another way, for whom they have been run.

Because of these factors, museums have restricted themselves to serving the interests of an educated and prosperous minority, which has jealously guarded its privileged access. Museums became publicly funded, yet private and exclusive clubs, annexed by self seeking interests because of the museum’s cultural authority and power. Contrary to at least some of the principles according to which most museums were created, museums have not been democratic, inclusive organisations, but agents of social exclusion, and not by accident but by design.”¹⁴⁶

É evidente que as cambiantes deste problema são múltiplas e complexas, e não podem ser exclusivamente reduzidas a questões de raça, cultura ou, até mesmo, a questões históricas de discurso museológico. Por conseguinte, também as respostas a encontrar serão sempre múltiplas e igualmente complexas.

posse das competências necessárias à sua compreensão”. Faria, M. L. (2002, Março.) O Amor da Arte – o contributo de Pierre Bourdieu para a teoria museológica. Boletim Trimestral da Rede Portuguesa de Museus, 3, p. 7-10

¹⁴⁶ Fleming, D. “Positioning the museum for social inclusion”, in Sandell, R. (2002). Museums, Society, Inequality. Londres: Routledge. p. 213.

Merriman e Poovaya-Smith defendem que um largo conjunto de investigações têm vindo a demonstrar que a maioria da população está particularmente interessada no passado e na forma como este afecta o presente, contudo apenas uma pequena percentagem expressa este interesse visitando museus. Assim, acrescentam, a tarefa dos museus passa menos por forçar esse público relutante a entrar no museu, e muito mais em remover todas as barreiras culturais e sociais que impedem as pessoas interessadas de visitarem os museus.¹⁴⁷

Desta forma indagam os autores,

“How does one define a community? Who speaks for it? How does one take account of diversity along lines of gender, age, religion and class within a community, for instance? How can communities become genuinely involved in processes, without compromising the latter’s traditionally neutral and apolitical stance? Or should museums become less neutral?”¹⁴⁸

Kavanagh responde assim a esta última pergunta, afirmando,

¹⁴⁷ Segundo Margarida Lima de Faria, Bourdieu vai ainda mais longe ao defender que “a riqueza da recepção, para Bourdieu, não reside na qualidade da obra, em si mesma, mas na capacidade de decifração do receptor. Bourdieu fala-nos, assim, de uma capacidade de ‘amar a arte’ que não se submete a uma lógica iluminista (...). Pelo contrário, assenta a sua teoria numa análise empírica dos quotidianos e dos percursos de vida, condicionados por possibilidades socialmente construídas”. E acrescenta a autora, “O gosto não está nas capacidades intrínsecas dos artefactos mas nos diferentes modos de apropriação que se constroem na sequência dos processos de socialização”. Faria, M. L. (2002). O Amor da Arte – o contributo de Pierre Bourdieu para a teoria museológica. Boletim Trimestral da Rede Portuguesa de Museus, 3, p. 7-10

¹⁴⁸ Merriman, N. e Poovaya-Smith, N. “Making Culturally Diverse Histories”, in, Kavanagh, G. (1996). Making Histories in Museums. Londres: Leicester University Press. p. 179

“It was once believed that the juxtaposition of a few objects would be sufficient. It plainly is not and this abdication of intellectual and social commitment has done much to damage history museum practice in long term. In contrast and at their best, the histories now being produced are often people-centred, full of feeling, dazzling in the range of material and oral evidence presented and, more than anything else, original.”¹⁴⁹

Parece pois que a resposta ao afastamento das comunidades¹⁵⁰ passa numa primeira instância em deslocar o objecto de estudo das evidências materiais e dos artefactos para as próprias comunidades, promovendo assim e, consequentemente, processos de reapropriação do património, no que isso implica de afectividade perante ele próprio. Como salienta ainda Kavanagh, o compromisso dos museus deve passar pela estimulação da imaginação, e deve, em si, conduzir à discussão, no sentido de aumentar a habilidade para questionar como e o quê que sabemos. E neste sentido, diz-nos, há que ter consciência que a história em museus é tanto acerca do presente como do passado, tanto acerca do que as pessoas sentem como acerca do que sabem, tanto acerca de reacções como de factos.¹⁵¹

Assim sendo, seja qual for o caminho que o museu encontre, torna-se evidente que este deverá ser feito em complementaridade com a comunidade¹⁵² no seio do qual se encontra inserido e da qual é

¹⁴⁹ Kavanagh, G. (1996). Making Histories in Museums. Londres: Leicester University Press. p. xii

¹⁵⁰ Vejamos-se Kräutler, H. (1997). New Strategies for communication in museums. Viena: CECA'96, WU, Universitätsverlag e Serrel, B. e Adams, R. (1998). Paying attention: visitors and museum exhibitions. Nova Iorque: American Association of Museums

¹⁵¹ Kavanagh, G. (1996). Making Histories in Museums. Londres: Leicester University Press. p. xii

¹⁵² Como afirma Hughes de Varine: “Le musée communautaire est beaucoup plus un processus intégrateur des deux ressources essentielles du développement local que

parte integrante, cabendo ao museu a disponibilidade de ouvir e aprender com essa comunidade (e não numa atitude sobranceira de autoridade intelectual e cultural), desenvolvendo assim os necessários processos de partilha e de responsabilização por esse património. E se estes processos não serão claramente fáceis de conduzir e poderão, na maior parte dos casos, gerar grandes momentos de questionamento e até, dir-se-ia, de tensão, serão contudo, em última análise, processos altamente enriquecedores para todos os intervenientes envolvidos¹⁵³.

E esta questão remete-nos assim para uma outra não menos importante actualmente: a da memória. De facto, trabalhar com a comunidade é também trabalhar com a memória, colectiva e individual, dos membros dessa comunidade, no que isso tem

sont la ressource humaine et le patrimoine, culturel et naturel". Varine, H. (1998). Ecomusées, musées communautaires, développement local. Ecomuseologia como Forma Integrada de Desenvolvimento Integrado —X Jornadas sobre a Função Social do Museu p. 30

¹⁵³ Referindo-se ao processo de criação do Museu Didáctico-Comunitário de Itapuã, cujo processo teve na sua génese a mobilização de toda a comunidade, Maria Célia Santos afirma: "O Núcleo Básico foi de extrema importância no sentido de reunir as pessoas, de integrá-las, de possibilitar a divulgação das diversas acções, tornando-as enriquecidas por meio da colaboração dos membros dos diversos Setores. Salientamos também a sua importância no sentido de desenvolver atitudes de respeito às idéias do outro, de ser espaço onde os problemas, as dificuldades e as divergências eram colocados em evidência de forma aberta, sincera, tornando o ambiente bastante saudável, evitando os ressentimentos, favorecendo a amizade, a descontração e possibilitando aos componentes avaliarem a si próprios e aos demais componentes do grupo. É necessário ressaltar, entretanto, que as divergências, os conflitos, estavam presentes, e, às vezes, não eram ser [sic] resolvidas com facilidade. O que consideramos importante é a atitude de sinceridade, de maturidade em enfrentá-los, quando aprendemos, reciprocamente, tentar superá-los, sem camuflagens. (...) Destacamos, também, que a atuação participativa do Núcleo Básico contribuiu para o aumento da auto-estima dos componentes, pois se sentiram valorizados, ao verem suas opiniões serem aceitas, respeitadas, com todos colaborando efetivamente para o andamento dos trabalhos, sentindo-se, realmente, colaboradores ativos, co-autores, nas diversas acções." Santos, M. C. Os Museus e a Busca de Novos Horizontes. Comunicação apresentada no III Fórum de Profissionais de Reservas Técnicas de Museus, Salvador-BA, Brasil.

simultaneamente de frágil e de enraizado, de verdadeiro e de construção¹⁵⁴.

Como afirma Kavanagh, as memórias são a substância das histórias orais dos museus, devendo ser, em teoria pelo menos, uma boa parte dos registos por detrás dos objectos coleccionados, acrescentando ainda, que a relação entre imagens e palavras, memórias e coisas, cria explicações ricas e dinâmicas que trazem a pluralidade e a mudança, a continuidade e a descontinuidade.¹⁵⁵

Como afirma de forma tão simples Daniel Reibel,

“If you have ever had a chance to go into grandma’s attic, you would have seen all the once valuable things there that had been used and put aside. It would have been a special thrill if you had gone there with grandma herself. She could have told you that the old chair was her grandfather’s and what wonderful things he did. (...)”

But what if grandma is not here? Who will bring this material to life? The chair would be just an old chair; (...) the objects are silent. They themselves do not speak, but grandma did. Grandma is the memory of these things. If it is not written down that memory will be lost.

The museum registration system is the museum’s memory. Long after curators and registrars have come and gone, the records of the museum will speak. In keeping the historical story straight, they are as important as the object itself. A museum that fails to

¹⁵⁴ Veja-se, entre outros, Connerton, P. (1995). How societies remember. Cambridge: Cambridge University Press.

¹⁵⁵ Kavanagh, G. (1996). Making Histories in Museums. Londres: Leicester University Press. p. 1

keep good records fails in its primary function; some would say its only function. With good records, more than the object is preserved. With poor records, something more valuable than the object itself may be lost.”¹⁵⁶

E desta forma, o trabalho realizado com o conjunto de evidências que vão dos objectos à tradição oral¹⁵⁷ e assim sendo, ao trabalho com os próprios actores sociais que viveram e experienciaram o passado de formas particulares (as suas próprias formas), adquirem uma riqueza e uma capacidade de intervenção sobre o presente desses actores, verdadeiramente interessante e difícil de ignorar.

Mas também não será menos difícil de ignorar que o trabalho com memórias estará indelevelmente imerso da subjectividade inerente ao próprio processo ou acto de recordar¹⁵⁸ sendo desta forma potencialmente gerador de versões múltiplas e entendimentos diversificados, de glorificações ou omissões, e muitas vezes mesmo, de adulterações. Contudo, saber lidar com a subjectividade deste

¹⁵⁶ Reibel, D. B. (1991). Registration Methods for small museum. Walnut Creek: Altamira Press. p. 11-12.

¹⁵⁷ Vejam-se sobre a história oral, Dunaway, D. e Baum, W. (1996). Oral History. An interdisciplinary Anthology. Londres: Altamira Press; Perks, R. e Thomson, A. (1998). The oral history reader. Londres: Routledge; Thompson, P. (1988). The voice of the past. Oral History. Oxford: Oxford University Press.

¹⁵⁸ Afirma Kavanagh sobre este assunto: “Memory is the ability to recall and represent information from the past. (...) Memories are context dependent. We do not perceive or remember things in a vacuum. Feelings, smells, objects, places, spaces, colours can prompt them and they tumble, however welcome, into our minds. (...) It is however important not to get too carried away with this. Memories, like histories, are constructions and therefore can be both faulty and flawed. (...) These memories are threaded through with issues of motivation and personal psychology and exist within shifting anthropological and political contexts; as a result, memories change over time. People construct memories to respond to changing circumstances and alter the detail according to the setting in which it is recounted.” Kavanagh, G. (1996). Making Histories in Museums. Londres: Leicester University Press. p. 8

processo é também saber aceitar que não existem versões definitivas mas, quando muito, aproximações, e que o museu, muito antes de poder querer ser um espaço de consenso e de afirmações de VERDADE, deverá, antes de tudo, ser um espaço de interrogação onde se prefiguram uma variedade de soluções que contêm em si a génese da pluralidade e, quantas vezes mesmo, da contradição. Como afirma Kavanagh, “If this means dealing with contradictory memories, the contradiction itself becomes the point of interest.”¹⁵⁹

Mas outra pergunta se impõe ainda: passará o envolvimento da comunidade apenas por processos de rememoração e serão estes o bastante para promover a reapropriação social, política e afectiva do seu património? Bastará ‘utilizar’ a comunidade no que ela tem de saber e conhecimento para assim originar os tão necessários processos de mudança e intervenção social com base na preservação do património?

Segundo Timothy Ambrose e Crispin Paine,

“This rising public demand involvement and participation in the ‘process’ of museum work means that museums have to understand the social and economic context within which they are working to a far greater degree than in the past. Everything that a museum does is ultimately for the public benefit. Understanding the public’s interests and concerns, likes and dislikes, needs and wants, is of critical importance in providing successful museums and services. Museums are for the people, and the successful

¹⁵⁹ Kavanagh, G. (1996). Making Histories in Museums. Londres: Leicester University Press. p. 9

museum recognises the opportunities which participation and involvement can bring to its work.”¹⁶⁰

Contudo as novas tendências da museologia, e especialmente as práticas associadas à Nova Museologia, vão mais longe e apontam cada vez mais para outros tipos de actuação que, se passam pelo alargamento da noção de património, que tem vindo a ser referido, e pela consequente redefinição do ‘objecto museológico’, passam também, como afirma Mário Moutinho, pela “ideia de participação da comunidade na definição e gestão das práticas museológicas, [pela] museologia como factor de desenvolvimento, [pelas] questões da interdisciplinaridade, [pela] utilização das ‘novas tecnologias’ de informação e [pela] museografia como meio autónomo de comunicação.”¹⁶¹

Estamos pois no domínio do *Museu Integral*, conceito formulado na Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972)¹⁶² que, inserindo preocupações de carácter social, assume como tónica de actuação o envolvimento e participação alargada da comunidade, defendendo desta forma que “a tomada de consciência pelos museus, da situação actual, e das diferentes soluções que se podem vislumbrar para melhorá-la, é uma condição essencial para a sua integração à vida

¹⁶⁰ Ambrose, T. e Paine, C. (1995). *Museum Basics*. Londres: Routledge. p. 17

¹⁶¹ Moutinho, M. (1993). Sobre o Conceito de Museologia Social. *Cadernos de Sociomuseologia*, n.º 1, p. 6

¹⁶² Promovida pelo ICOM e subordinada ao tema “O desenvolvimento e o papel dos museus no mundo contemporâneo”, esta Mesa Redonda introduzirá, como afirma Maria Madalena Cordovil, “duas ideias inovadoras no que respeita à museologia, aos seus fins e aos seus métodos: por um lado, a ideia de que o desenvolvimento dos povos é algo que tem a ver também com os museus e, por outro, a ideia de que o Museu não é apenas repositório de colecções do passado mas que a sua acção tem que ver com a contemporaneidade”. Cordovil, M. M. (1993). Novos Museus Novos Perfis de Profissionais. *Cadernos de Sociomuseologia*, n.º 1, p.19

da sociedade”, sendo que “os museus podem e devem desempenhar um papel decisivo na educação da comunidade”¹⁶³.

Como afirma Agostinho Ribeiro,

“o museu passa a ser um instrumento de intervenção capaz de mobilizar vontades e esforços para a resolução de problemas comuns, no seio das comunidades humanas onde se encontra. Os espaços e colecções passam a plano ‘secundário’ e a ‘pessoa’, singular e/ou colectiva, assume o papel primordial no processo museológico.

Tudo funciona e se justifica num quadro de profundas relações e trocas sociais, em áreas tão aparentemente diversas que vão da animação social ao desenvolvimento económico, passando pelas funções tradicionais que aos museus é suposto cometer.”¹⁶⁴

De facto, será na sequência do documento produzido por aquela Mesa Redonda, e cujos princípios vão sendo ratificados e renovados nos anos seguintes, nomeadamente, pela Declaração de Quebec (1984), pela Declaração de Caracas (1992) e pela Declaração de Lisboa (1992), a par do desenvolvimento de diversas experiências museais um pouco por todo o mundo, e de diversos encontros de carácter museológico, que o panorama da museologia foi adquirindo novas feições que transformaram (ou pelo menos criaram as condições para) o museu no “protagonista do seu tempo” e a função museológica num **processo** de comunicação que é “interactivo, um diálogo permanente (...) que contribui para o desenvolvimento e o

¹⁶³ Mesa-Redonda de Santiago do Chile, ICOM, 1972, in, Primo, J. (1999). *Museologia e Património: documentos fundamentais. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 15*, p. 95

¹⁶⁴ Ribeiro, A. (1993). *Novas Estruturas/Novos Museus. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 1*, p. 13

enriquecimento mútuo”. E enquanto instrumento de educação é também aceite que o museu contribui para “o desenvolvimento de sua [do indivíduo] inteligência e capacidades crítica e cognitiva, assim como para o desenvolvimento da comunidade fortalecendo sua identidade, consciência crítica e auto-estima, e enriquecendo a qualidade de vida individual e colectiva”.¹⁶⁵

Desta forma, e como defende Maria Célia Santos, o património cultural passou a ser compreendido como a relação do homem com o seu meio e na sua totalidade (material, imaterial, natural ou cultural) e nas suas dimensões de espaço e tempo, sendo que, afirma,

¹⁶⁵ Declaração de Caracas, ICOM, 1992, *in*, Primo, J. (1999). Museologia e Património: documentos fundamentais. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 15, p. 224 e 214.

“(…) as ações museológicas não são processadas somente a partir dos objectos, das coleções, mas tendo como referencial o *patrimônio global*, na dinâmica da vida, tornando assim necessária uma ampla revisão de métodos a serem aplicados nas ações de **pesquisa, preservação e comunicação** nos diferentes contextos.”¹⁶⁶

A autora acrescenta ainda que,

“O olhar museológico sobre essas diversas realidades permitiu qualificá-las como patrimônio cultural. Esse olhar museológico não está centrado somente na coleção, nos objectos, no vínculo com o passado. (...) Percebe-se, portanto, um deslocamento da coleção e do critério de antiguidade, como justificativa para a existência do museu, bem como a ampliação dos bens culturais a serem preservados a partir do significado cultural atribuído pelos atores sociais”¹⁶⁷.

Quer isto dizer que o museu começa a caminhar cada vez mais no sentido de ser um processo (no que isso tem de contínuo e descontínuo) que, tal como apelava a Declaração de Caracas, orienta progressivamente o seu discurso para o presente, procura “novas formas de diálogo, tanto no processo cognitivo como no aspecto emocional e afectivo de apropriação e, internalização de valores e bens culturais” e procura na própria comunidade onde está inserido “a

¹⁶⁶ Santos, M. C. Os Museus e a Busca de Novos Horizontes. Comunicação apresentada no III Fórum de Profissionais de Reservas Técnicas de Museus, Salvador-BA, Brasil.

¹⁶⁷ Santos, M. C. Os Museus e a Busca de Novos Horizontes. Comunicação apresentada no III Fórum de Profissionais de Reservas Técnicas de Museus, Salvador-BA, Brasil

fonte de conhecimento para a compreensão de seu processo cultural e social, envolvendo-a nos processos e actividades museológicas, desde as investigações e colecta dos elementos significativos em seu contexto, até sua preservação e exposição”.¹⁶⁸

Assim sendo, e utilizando as palavras de Maria Célia Santos,

“(…) para que a Museologia seja aplicada, com o objectivo de atingir, por meio da interpretação e uso do patrimônio cultural, a inclusão social e o exercício da cidadania, é necessário que seja aplicada com competência formal e política, ou seja, **é necessário desenvolver a face educativa da Museologia**. O processo museológico é compreendido como ação que se transforma, que é resultado da ação e da reflexão dos sujeitos sociais, em determinado contexto, passível de ser repensado, modificado e adaptado em interação, contribuindo para a construção e reconstrução do mundo. Daí, o sentido de utilizarmos o termo processo às ações de musealização, compreendido como uma seqüência de estados de um sistema que se transforma, por meio do questionamento reconstrutivo, e que, ao transformar-se, transforma o sujeito e o mundo. A utilização do termo processo permite atribuir, portanto, as dimensões social e educativa à museologia.”¹⁶⁹

E se assim for, o processo é duplamente concretizado, quer ao nível da comunidade quer ao nível do próprio espaço museal. Ambos se condicionam e influenciam mutuamente, promovendo desta forma

¹⁶⁸ Declaração de Caracas, ICOM, 1992, in, Primo, J. (1999). Museologia e Patrimônio: documentos fundamentais. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 15, p. 216

¹⁶⁹ Santos, M. C. Os Museus e a Busca de Novos Horizontes. Comunicação apresentada no III Fórum de Profissionais de Reservas Técnicas de Museus, Salvador-BA, Brasil

a alteridade do seu estado original. Quer isto dizer que, na justa medida em que o museu promove a ‘construção e reconstrução do mundo’, ele próprio é também construído e reconstruído por força da acção e da reflexão dos actores sociais que nele convergem, e que inserem dentro da dinâmica de construção, olhares novos sobre as mesmas realidades qualificadas como património cultural. E aqui reside a génese do conceito de processo enquanto sequência de estados em movimento evolutivo contínuo.

E para tanto, tal evolução reflecte-se também no processo de ‘envelhecimento’ (aqui no sentido da sabedoria do tempo) do museu e dos tantos ‘olhares’ que pela sua vida se vão cruzando. Como afirma Chagas, referindo-se aos museus criados por Barroso, Freyre e Darcy,

“Os museus que eles criaram estão em movimento e já não são mais os mesmos. Assim como os livros, eles não são lidos hoje da mesma forma como eram lidos antes; mas diferentemente dos livros (...) eles são re-apropriados e re-escritos por outros autores, de tal modo que ao longo do tempo eles se transformam em obra complexa, cuja autoria é coletiva e difusa.”¹⁷⁰

Esta é pois parte da complexidade do museu, mas também parte da dinâmica viva que promove, porquanto é, e será sempre, um espaço contínuo de leitura e re-leitura, de apropriação e re-apropriação, espelhando (saudavelmente!) as vozes múltiplas que congrega, assim como as ‘orientações museológicas’, mas também as sociais, culturais e identitárias que nascendo no passado se dilatam e renovam no futuro.

¹⁷⁰ Chagas, M. (2003). Imaginação Museal. Museu, Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. (original, com autorização do autor, s.d.,s.p.)

3.2.1 O património, a identidade e o desenvolvimento humano

“El hombre es el medio y el fin del desarrollo; no es la idea abstracta y unidimensional del Homo economicus, sino una realidad viviente, una persona humana, en la infinita variedad de sus necesidades, sus posibilidades y sus aspiraciones... Por consiguiente, el centro de gravedad del concepto de desarrollo se há desplazado de lo económico a lo social, y hemos llegado a un punto en que esta mutación empieza a abordar lo cultural.”¹⁷¹

René Maheu, Director Geral da Unesco

Numa época de conturbadas mas profundas mudanças sociais, que criaram um presente difuso e ainda parcamente compreendido, fruto dos processos de globalização e liberalização que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, e cujos reflexos ultrapassaram o sector económico para se fixarem em extensão no favorecimento de intercâmbios internacionais de informações, ideias e valores e exercendo uma influência significativa sobre as próprias culturas das comunidades, assiste-se, paradoxalmente (ou talvez não!), a uma afirmação cada vez mais consolidada de ‘localismos’. Parece pois que, associado ao processo de internacionalização e globalização, está uma crescente importância atribuída actualmente às especificidades locais, sendo hoje cada vez mais aceite que o desenvolvimento global à escala mundial estimula e reforça o desenvolvimento local. Dito de

¹⁷¹ UNESCO. Cultura e Desenvolvimento. Retirado em 27 de Fevereiro de 2004 da World Wide Web: www.unesco.org/culture/development/html. René Maheu, então Director Geral da UNESCO, proferiu esta declaração no seio da Conferência Intergovernamental sobre os aspectos Institucionais, Administrativos e Financeiros das Políticas Culturais, realizada em Veneza em 1970.

outra forma, a internacionalização e a globalização crescentes são muito mais, e sobretudo, fonte de afirmação de diversidade, porquanto estimulam as populações a (re)descobrirem-se e a (auto)definirem-se naquelas que são as suas especificidades.¹⁷²

Resulta daqui e necessariamente a importância da **memória** e da sua **conservação**, de uma memória que sendo motor fundamental da criatividade, se aplica tanto aos indivíduos como aos povos que encontram no seu património – natural e cultural, material e imaterial – os pontos de referência da sua identidade¹⁷³ e as fontes da sua inspiração.¹⁷⁴

A falência social do modelo de desenvolvimento proposto pelo liberalismo económico, por um lado, e o próprio processo de globalização, por outro, originaram uma procura de novos caminhos,

¹⁷² Entre outros sobre esta temática, veja-se por exemplo o Informe Mundial sobre la Cultura, produzido pela UNESCO (www.crim.unam.mx/cultura/inform/default.htm)

¹⁷³ Entenda-se aqui a identidade da comunidade, no sentido aplicado anteriormente à cultura, que, como afirma o antropólogo Robert Borofsky, muito mais do que algo herdado do passado que deve ser conservado, é sobretudo uma força criativa que permite fazer frente à mudança e assumi-la. Do ponto de vista conceptual pode então ser assumido o termo cultura, e por conseguinte identidade cultural, no sentido de “uma construção intelectual utilizada para descrever (e explicar) um complexo aglomerado de comportamentos, ideias, emoções e obras humanas” que influi e recebe influências externas. E neste sentido, como afirma ainda Borofsky, “um exame pormenorizado indica a presença em todas as culturas de um conjunto de elementos importados externos, ainda que (e isto é importante) possam acabar sendo percebidos como parte da própria cultura. Só um estudo histórico rigoroso permite descobrir a sua origem. (...) É evidente que o indígena e o estrangeiro se entrelaçam repetidamente no seio de um grupo cultural”. (Borofsky, R. Possibilidades Culturais. Retirado em 27 de Fevereiro de 2004 da World Wide Web: www.crim.unam.mx/cultura/informe/cap3.htm). Assim sendo, e quando hoje se refere o conceito de cultura, este está muito para além de ser a força homogeneizadora e unificadora herdada do Estado-Nação e que definida por este, o servira nos seus intentos de Poder. É pois de identidade cultural e não identidade nacional que falamos hoje, tanto mais se atentarmos no facto de que o intercâmbio e as interpenetrações culturais múltiplas proporcionado pelo processo de globalização provocou claramente o aparecimento de sociedades mescladas e por isso multiculturais e o florescimento de novas culturas ‘locais’.

¹⁷⁴ UNESCO(2003). Património Material. Retirado em 27 de Fevereiro de 2004 da World Wide Web: http://www.unesco.org/culture/heritage/html_sp/index_sp.shtml

cujo modelo passa hoje pela promoção da qualidade de vida, da felicidade e da satisfação individual e colectiva e por um desenvolvimento baseado nas diferenças locais.

As respostas da sociedade ao processo de globalização foram sendo então encontradas nas questões de identidade cultural que geram a coesão social no seio das comunidades. Mas já não de uma identidade nacional, e sobretudo, de uma identidade local, de bairro até¹⁷⁵, onde a diversidade cultural é plenamente assumida não só como factor de desenvolvimento económico, como também enquanto meio de acesso a uma existência intelectual, afectiva, moral e espiritual satisfatória.

Assim, e como é afirmado no Plano de Acção sobre Políticas para o Desenvolvimento¹⁷⁶, produzido pela UNESCO, o desenvolvimento sustentável e o auge da cultura não só dependem mutuamente entre si, como um dos fins principais do desenvolvimento humano é a prosperidade social e cultural do indivíduo, sendo que as políticas culturais deverão ser destinadas a criar um conceito de nação como comunidade com múltiplas facetas no marco da unidade nacional, fundada em valores que podem ser partilhados por todos os homens e mulheres, e deverão ser orientadas no sentido de melhorar a integração social e a qualidade de vida de todos os membros da sociedade sem discriminação. Acrescenta ainda que as políticas culturais devem ter em conta o conjunto de elementos que

¹⁷⁵ A UNESCO concebeu durante o Decénio Mundial para o Desenvolvimento Cultural (1988-1997) o Projecto Cultura de Bairro que visava chamar a atenção para as questões da integração social e da participação ao nível local. Este projecto está disponível para consulta em www.unesco.org/culture/pluralism/neighbourhood/html_sp/index_sp.shtml

Sobre este assunto veja-se também, por exemplo, o estudo levado a cabo por António Firmino da Costa em torno do Bairro de Alfama em Lisboa. Costa, A. (1999). Sociedade de Bairro, Dinâmicas Sociais da Identidade Cultural. Oeiras: Celta Editora.

¹⁷⁶ O Plano de Acção sobre políticas para o Desenvolvimento, produzido no seio da Conferência Intergovernamental sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento (reunida em Estocolmo a 30 de Março de 1998) pode ser consultado em www.unesco.org/culture/laws/stckholm/html

determinam a vida cultural: a criação, a conservação e a difusão do património cultural.

E é de resto à luz destes princípios que a UNESCO tem vindo a defender a importância das políticas culturais enquanto componente central de um desenvolvimento endógeno e sustentável, chamando a atenção para a necessidade de reforçar as iniciativas locais que reflectam a diversidade dos perfis culturais, assegurando concomitantemente o desenvolvimento de uma vida cultural local, criativa e participativa.

Entende-se desta forma a pertinência das propostas da Nova Museologia, e indo ainda mais longe, como afirmaria René Rivard no III Atelier Internacional da Nova Museologia (1987),

“A nova museologia tem essencialmente por missão favorecer por todos os meios, o desenvolvimento da cultura crítica no indivíduo e o seu desenvolvimento em todas as camadas da sociedade como melhor remédio para a desculturização, a massificação ou a falsa cultura. (...) Dependendo do tipo de instituição na qual opera, a nova museologia, utiliza, então, as culturas etnológicas e as culturas eruditas para proporcionar o desenvolvimento desta cultura crítica que permite adquirir o sentido da qualidade, libertar-se dos estereótipos e portanto, assegurar ao maior número uma estratégia de vida individual e colectiva do mesmo modo que uma identidade mais forte.”¹⁷⁷

¹⁷⁷ Rivard, R. (1987) III Atelier Internacional da Nova Museologia, *apud*, Cordovil, M. (1993). *Novos Museus, Novos Perfis Profissionais. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 1*, p. 20

E é no seio desta realidade que a conservação do património, seja ele material ou imaterial, adquire verdadeira importância e significado social. Conservar património é então uma das vias para o desenvolvimento humano. Já não de um património enfermo de antiguidade mas de um património expressão da sociabilidade e por esse motivo mesmo património socializador, entendido desta forma “como todos os elementos naturais e culturais, tangíveis ou intangíveis, que são herdados ou criados recentemente”, e perante o qual “os grupos sociais reconhecem a sua identidade e se submetem a passá-la às gerações futuras de uma maneira melhor e mais enriquecida”¹⁷⁸.

Estamos de certa forma no domínio do conceito de ecomuseologia, porquanto e, como afirma George-Henri Rivière, e a propósito desta, ela

“É um espelho onde a população se contempla, para nele se reconhecer, onde ela procura a explicação do território a que está ligada, juntamente com as populações que a precederam na descontinuidade ou continuidade das gerações; um espelho que a população mostra aos seus hóspedes, para que eles a compreendam melhor, no respeito pelo seu trabalho, pelo seu comportamento, pela sua intimidade”¹⁷⁹.

E reside aqui, talvez, o desafio maior. Não chegará porventura determinar a importância do património e da identidade como factor de desenvolvimento. Muito para além disso, é necessário almejar uma forte e directa participação e envolvimento das comunidades locais na

¹⁷⁸ UNESCO. (1998). Plano de Acção sobre políticas para o Desenvolvimento. Retirado em 24 de Fevereiro de 2004 da World Wide Web: www.unesco.org/culture/laws/stckholm/html

¹⁷⁹ Georges-Henri Rivière *apud* Pessoa, F. S. (2001). Reflexões sobre ecomuseologia. Porto: Edições Afrontamento. p. 42

definição do seu próprio património e consequentemente nos programas de conservação associados. Ou, como afirma César Lopes, é necessário assumir que

“os detentores de uma identidade cultural e de um saber deverão ser os protagonistas dessa mesma cultura. Isto é, em vez de consumidores de um certo produto cultural que lhes é estranho e integrador deverão ser os indivíduos e as comunidades a criar a sua própria cultura, o seu próprio desenvolvimento, a serem os actores da mudança, utilizando o seu património como um instrumento útil a este objectivos. (...) Nesta perspectiva o Museu deixa de ser um fim em si mesmo para ser considerado em função da necessidade da sua acção: Recuperar a memória colectiva de uma comunidade – o seu património mais valioso – gerando movimento.”¹⁸⁰

Conservar património, seja ele qual for, deixou de poder (e de querer?) ser sinónimo de uma qualquer erudição perdida entre salas hermeticamente fechadas de um museu ou de uma qualquer outra instituição afim, e numa lógica quase invertida, a salvaguarda desse património deverá passar a ser uma exigência das próprias comunidades e das instituições que as representam. Conservar para preservar identidades, num plano interno às próprias populações¹⁸¹, e conservar para promover identidades, num plano externo, gera assim

¹⁸⁰ Lopes, C. (1991). História e Ideias da nova Museologia. Textos de Museologia - Cadernos do Minom, n.º 1, p. 11-12.

¹⁸¹ Como afirma Clara Camacho “as populações são agentes, tanto de preservação, como da construção (destruição?) do seu património. Agentes da mudança, as populações não olham para as colecções. Olham-se no seu património.” Camacho, C. (1991). Museu e Participação das Populações, contributo para o debate. Textos de Museologia - Cadernos do Minom, n.º 1, p. 19.

uma relação segunda, mas nem por isso menos importante, com as questões do desenvolvimento, e mais especificamente de um desenvolvimento sustentável, que identifica nesse património e na sua conservação, uma oportunidade de afirmação quase única. Ou dito de outra forma, conservar e preservar patrimónios e memórias apenas fará sentido porquanto vise o desenvolvimento das comunidades e não a cristalização no espaço e tempo de sinais de cultura, e neste sentido porquanto permita múltiplas (re)leituras e questionamentos das manifestações do passado e das repercussões deste no presente das comunidades.¹⁸² E tal implica necessariamente, como defende Rui Parreira,

“a partilha do processo museal com aqueles que são os legítimos ‘detentores’ dos bens culturais que constituem o património em que assenta a diferença de cada comunidade relativamente às outras e que a insere autonomamente numa trajectória histórica comum a outros grupos”¹⁸³

¹⁸² Como afirma Fernando João Moreira, o Novo Museu, “instrumento político (...), é também um instrumento de poder (não confundir com do poder) cuja acção, não só se traduz através do estabelecimento de um horizonte para o desenvolvimento (facto eminentemente ideológico), mas também, embora de forma menos visível (mas não menos eficaz), através da eleição de espaços de análise, dos domínios de actuação.” Moreira, F. J. (1991). Museologia, Estruturas Territoriais e Desenvolvimento. Textos de Museologia - Cadernos do Minom, n.º 1, p. 80.

¹⁸³ Parreira, R. (1991). A Profissão do Museólogo numa perspectiva da Nova Museologia. Textos de Museologia - Cadernos do Minom, n.º 1, p. 16.

Mas como partilhar o processo museal¹⁸⁴?

Clara Camacho¹⁸⁵ identifica vários níveis e diferentes etapas, que passam desde logo pela **participação na decisão**, sendo que o nascimento de um museu deveria partir da questão ‘que museu quer esta comunidade? Em que património se revê?’. Por outro lado, acrescenta a autora, caberá também à comunidade participar na recolha, inventariação, conservação e investigação do seu património, sendo que o objectivo último não será o do enriquecimento e alargamento das colecções, mas sim a pesquisa participada e o envolvimento da comunidade ao nível do desenvolvimento individual e colectivo (**investigação participativa**). Finalmente, Camacho aponta ainda no sentido de promover a chamada **participação na gestão** (como consequência das perspectivas enunciadas, a gestão deve ser coordenada por agentes da população cuja responsabilidade deve ser assegurada através de um leque amplo que tente eliminar os riscos de apropriação e utilização do poder por parte de sectores determinados da comunidade).

Se bem que questionáveis dos pontos de vista múltiplos que encerram o processo museológico (das tutelas, aos poderes locais

¹⁸⁴ Sobre este assunto, veja-se também a proposta conceptual de Maria Célia Santos, e mais especificamente os projectos do Museu Didáctico-Comunitário de Itapuã e do Museu Sacaca do Desenvolvimento Sustentável. Ambos os casos partem de um pressuposto chave: o de promover a apropriação e reapropriação do património cultural, aplicando as acções museológicas de pesquisa, preservação e comunicação, em interacção com as comunidades detentoras do património. Como afirma Santos, “a concepção de Museologia adotada e enriquecida no processo é que alimentou a aplicação das acções museológicas, nos dois estudos de caso. Vale a pena registar que não é a categoria de museu que define a concepção de museologia”. E como acrescenta, esta é uma concepção de museologia participativa que “trabalha com o homem, o meio ambiente, o artefacto, o saber, o saber fazer, articulando cultura, ciência e tecnologia”. Santos, M. C. Os Museus e a Busca de Novos Horizontes. Comunicação apresentada no III Fórum de Profissionais de Reservas Técnicas de Museus, Salvador-BA, Brasil

¹⁸⁵ Camacho, C. (1991). Museu e Participação das Populações, contributo para o debate. Textos de Museologia - Cadernos do Minom, n.º 1, p. 19-20

instalados, das equipas técnicas e científicas até à população ela própria que mantém sobre os assuntos da - sua - cultura e do - seu - património a uma atitude de não-responsabilidade¹⁸⁶ no que à sua conservação diz respeito) parece hoje ser evidente que os grandes modelos tradicionais de conservação de patrimónios e memórias estão longe de poderem responder aos desafios que nos são permanentemente colocados.

Como afirma Judite Primo,

“É preciso que a preservação seja entendida como um instrumento para o exercício da cidadania. A acção preservacionista deve ser um acto público transformador que proporcione a plena apropriação do bem pelo sujeito.

O exercício da cidadania só ocorre quando o indivíduo conhece a realidade na qual ele está inserido, a memória preservada, os acontecimentos actuais, entendendo as transformações e buscando um novo fazer. (...)

Podemos dizer, que a museologia tomando como base o Património Cultural – que é fruto do fazer e saber fazer do homem e, continuando a desenvolver

¹⁸⁶ É a pesada herança do Louvre e tudo quanto representa do ponto de vista do ‘grande património nacional’ e da tutela e absoluta responsabilidade do Estado-Nação no que à sua protecção, conservação e difusão diz respeito. De facto, e como defende Francisca Hernández, “os diferentes estados começaram a ditar as primeiras normas protectoras sobre o património e a criar instituições museísticas para conservar os bens culturais. Dá-se, assim, origem a um modo de gestão do património baseado numa estrutura administrativa centralizada e burocrática que tem uma visão parcial e fragmentada do mesmo.” (Hernández, F. H. (2002). El Patrimonio Cultural: la memoria recuperada. Gijón: Ediciones Trea, S.L. p. 87). Simultaneamente, do património é retirada a sua dimensão humana. Excluída a comunidade, sobrevalorizado o objecto na sua dimensão de relíquia sem história, sem emoção, sem afectividade, a conservação de património não era, nem podia ser, ‘mister’ da população mas designio maior do Estado.

as funções básicas de colecta, documentação, conservação, exposição e acção cultural, todas elas direccionadas ao fazer educativo-cultural na tentativa de despertar a consciência crítica do indivíduo, leva-o assim a reapropriação da memória colectiva e ao direito do exercício da sua cidadania.”¹⁸⁷

Se a identidade da comunidade é de facto essa força criativa que permite fazer frente à mudança e assumi-la, ela não pode então ser cristalizada como algo herdado do passado (e por isso imutável) mas tem que ser vista e entendida na sua dinâmica constante, o que lança aos museus e aos seus técnicos, às tutelas e às comunidades o (duro) desafio da participação, sendo esta entendida como diálogo permanente e constante que conduzirá a um conhecimento aprofundado da comunidade detentora do património, indo “ao encontro das preocupações sociais, económicas, culturais e ecológicas, ou seja, das questões vitais que verdadeiramente caracterizam uma dada comunidade”¹⁸⁸ e que subjazem às suas aspirações de desenvolvimento. Como acrescenta Clara Camacho, “é na articulação destas preocupações com o objectivo de promover o desenvolvimento que se consubstancia o novo papel educativo do Museu”¹⁸⁹.

Dito de outra forma, do ponto de vista do desenvolvimento efectivo das comunidades, não é mais possível querer impor modelos de desenvolvimento cultural e patrimonial se estes não emergirem no seio da própria comunidade. Caberá a técnicos e tutelas procurarem a resposta à pergunta fundamental “Em que património se revê a comunidade?” e, qual bom gestor, seguindo a analogia proposta por

¹⁸⁷ Primo, J. (2004). Pensar Contemporaneamente a Museologia. (documento fornecido no âmbito do Curso de Mestrado em Museologia)

¹⁸⁸ Camacho, C. (1991). Museu e Participação das Populações, contributo para o debate. Textos de Museologia - Cadernos do Minom, n.º 1, p. 20.

¹⁸⁹ Camacho, C. (1991). Museu e Participação das Populações, contributo para o debate. Textos de Museologia - Cadernos do Minom, n.º 1, p. 20.

Mário Moutinho, o museólogo deverá assumir sobretudo o papel de “facilitador, o de alguém muito experiente e hábil em extrair dos outros as respostas, em fazê-lo muitas vezes mesmo daqueles que nem sequer sabiam que conheciam essas respostas”¹⁹⁰

3.2.2 O património e o desenvolvimento local e regional

Por tudo quanto ficou referido, torna-se actualmente evidente que o modelo de desenvolvimento herdado dos processos de industrialização, se gerou inquestionavelmente um forte desenvolvimento económico, tornou-se também, e a esse tempo, sinónimo de colapso social. Assim, foram aprofundadas assimetrias do ponto de vista do desenvolvimento e gerados graves desequilíbrios ecológicos fruto, na maior parte dos casos, de um aproveitamento selvagem de recursos de toda a espécie.

A resposta (dir-se-ia, quase inevitável) passou assim pelo assumir de novas perspectivas de desenvolvimento que se fundamentam sobretudo a um nível local e que promovendo um modelo de desenvolvimento desconcentrado apostam nas pequenas e médias cidades (cidades à escala humana), no uso das tecnologias amigáveis para o ambiente e num sistema político baseado nas comunidades de base, sendo que, e como afirma Fernando João Moreira¹⁹¹, esta aposta no desenvolvimento local implica necessariamente dois elementos chave: a população e as particularidades e especificidades locais.

Ou como afirmou Hughes de Varine,

¹⁹⁰ Moutinho, M. (1991). Museologia e Economia. Textos de Museologia - Cadernos do Minom, n.º 1, p. 63.

¹⁹¹ Moreira, F. J. (2003) Seminário subordinado ao tema Desenvolvimento Local, no âmbito do Mestrado de Museologia.

“(…) le développement local consiste en l’exploitation, sur un territoire donné, par et pour la communauté des habitants de ce territoire, des ressources du territoire ainsi que d’éléments et d’apports extérieurs attirés sur le territoire. Or sur tout territoire, il y a au moins deux ressources qui sont toujours présentes: les habitants (comme main d’œuvre, comme mémoire, comme savoir, comme richesses, comme capacité d’initiative) et le patrimoine (monuments, objets, paysages, matières, traditions).”¹⁹²

São de resto estas particularidades e especificidades, como foi já anteriormente defendido, que conferem a uma dada comunidade a sua mais-valia do ponto de vista do seu desenvolvimento. Ou dito de outra forma, a identidade cultural da comunidade é o grande recurso endógeno do desenvolvimento local porquanto será ela que articulará os demais recursos (económicos, humanos, ambientais) próprios dessa comunidade.

Fernando João Moreira define desenvolvimento local como o processo de crescimento e mudança estrutural que afecta uma comunidade territorialmente definida e que se concretiza numa melhoria do nível de vida dos seus habitantes, seja numa perspectiva

¹⁹² Varine, H. (1998). Ecomusées, musées communautaires, développement local. Ecomuseologia como Forma Integrada de Desenvolvimento Integrado —X Jornadas sobre a Função Social do Museu p. 30 e 31. Varine vai ainda mais longe nesta comunicação e considera que: “le développement local doit, pour réussir et être ‘durable’ (*sustentavel*), mobiliser trois catégories d’acteurs: les institutions publiques, et au premier plan évidemment les collectivités locales (*autarquias*), la communauté, c’est à dire la population du territoire, et enfin les acteurs économiques, entrepreneurs, industriels, organismes touristiques, services, etc., en y comprennent les employeurs publics. Ensuite le développement local doit maintenir un équilibre entre la dimension culturelle, Qui vient en premier, puis les dimensions sociale et économiques.”

material, seja numa perspectiva imaterial. Neste sentido subjacente a este conceito está então a **evolução de um território**, através do aproveitamento dos seus **recursos endógenos**¹⁹³ no sentido de alcançar a **promoção pessoal e social**¹⁹⁴, dentro de um contexto de **conservação do património natural e cultural**. Neste sentido, o desenvolvimento local é sempre e necessariamente um processo dinâmico, associado a uma comunidade, inserida num determinado território,¹⁹⁵ e neste contexto caberá ao museu “(...) la possibilité et la mission de faire une synthèse dynamique entre la ressource humaine,

¹⁹³ Apesar de também poderem ser mobilizados os recursos exógenos, Moreira defende que são os recursos endógenos (tangíveis e intangíveis, como o património, a paisagem e a terra) aqueles que conferem sustentabilidade aos processos de desenvolvimento. Contudo, e como alerta, a mobilização destes recursos deve ser feita de forma sustentada, equacionando sempre a sua capacidade de renovação e se a sua mobilização põe ou não em causa a sua condição original. Quer isto dizer, que é necessário, desde logo, compatibilizar mutuamente desenvolvimento local e património local, uma vez que um está profundamente dependente do outro. (Moreira, F. J. (2003) Seminário subordinado ao tema Desenvolvimento Local, no âmbito do Mestrado de Museologia)

¹⁹⁴ A promoção social e individual implica necessariamente a existência de uma mais valia para a comunidade, no sentido em que as necessidades desta devem ser supridas no âmbito dos processos de desenvolvimento. Quer isto dizer que qualquer processo de desenvolvimento deve beneficiar directamente a comunidade no seio do qual se desenrola, e neste sentido também os actores do desenvolvimento deverão ser endógenos à comunidade e não exteriores a ela. E como afirma Hughes de Varine: “Il est donc important que la population, la communauté humaine, accepte d’assumer une responsabilité pour son propre développement, pour son patrimoine, pour son existence, non pas indépendante, mais d’une certaine façon autonome. Pour cela, le musée peut être un instrument, parmi d’autres, de la participation des citoyens et globalement de la communauté, avec leur patrimoine, dans cette dynamique du développement.” Varine, H. (1998). Ecomusées, musées communautaires, développement local. Ecomuseologia como Forma Integrada de Desenvolvimento Integrado - X Jornadas sobre a Função Social do Museu p. 31

¹⁹⁵ Moreira, F. J. (2003) Seminário subordinado ao tema Desenvolvimento Local, no âmbito do Mestrado de Museologia

la population, et le patrimoine total, global qui existe sur le territoire.”¹⁹⁶

Entende-se desta forma o papel primordial que podem os museus locais assumir no contexto do desenvolvimento. Como afirma Primo,

“(…) podemos identificar os museus locais como os museus que consideram a sua intervenção patrimonial como o meio indicado para atingir os objectivos que levam ao desenvolvimento dos contextos territoriais em que estão inseridos. (...) A sua intervenção não se resume ao trabalho com as colecções, assumindo, na sua generalidade, uma interferência, entre outros aspectos, na área da valorização dos recursos locais, valorização patrimonial, valorização de aspectos culturais, apoio ao ensino, fomento do emprego e formação profissional. (...)”

O grande desafio que se coloca no panorama dos museus locais é a sua capacidade de funcionar, por um lado, como um instrumento de desenvolvimento pessoal e, por outro, como instrumento de desenvolvimento local.”¹⁹⁷

E acrescenta a autora que, para que tal possa acontecer, é necessário que o museu assuma uma postura questionadora, interventora e independente e que seja capaz de aprofundar de forma clara as potencialidades, estrangulamentos, ameaças e oportunidades,

¹⁹⁶ Varine, H. (1998). Ecomusées, musées communautaires, développement local. Ecomuseologia como Forma Integrada de Desenvolvimento Integrado - X Jornadas sobre a Função Social do Museu. p. 31

¹⁹⁷ Primo, J. (2004). A importância dos museus locais em Portugal. (documento fornecido no âmbito do Curso de Mestrado em Museologia)

e consequentemente definir os objectivos estratégicos de desenvolvimento e os vectores estratégicos de actuação.

E neste sentido, a actuação do Museu tanto poderá estar direccionada para um plano eminentemente interno à comunidade, assumindo o património enquanto elemento estruturante e agregador de uma comunidade, como pode ser pensado do ponto de vista externo, sendo o património aqui visto como base de desenvolvimento que produzirá efeitos do ponto de vista económico, promovendo assim o bem estar material da população.

Como afirma Moreira,

“No primeiro caso, acento tónico na acção interna, o museu, para ser cabalmente eficaz, terá que se assumir, sobretudo, como um museu despoletador de processos de acção directa, em que, na maioria dos casos, o grosso dos benefícios se obterá através dos próprios processos que levam aos produtos/objectivos (p.e., a exposição temporária será importante sobretudo na sua fase de concepção/construção, enquanto catalisadora do encontro de saberes, promotora do diálogo criador e geradora do confronto susceptível de promover a resolução de contradições, a exposição-processo). No pólo oposto, a acção virada para o exterior, o museu dever-se-á assumir, primordialmente, como um espaço de contemplação, no qual os efeitos induzidos derivam sobretudo da qualidade dos produtos finais obtidos (p.e., a exposição temporária será importante na medida dos efeitos produzidos em quem a contempla, a exposição produto).”¹⁹⁸

¹⁹⁸ Moreira, F. J. (1999) *apud* Primo, J. (2004). A importância dos museus locais em Portugal. (documento fornecido no âmbito do Curso de Mestrado em Museologia).

Deste modo, se a actuação do museu é estruturada do ponto de vista interno à comunidade, ela passará pela promoção da identidade local e territorial da mesma, evidenciando os aspectos relevantes da história local, sedimentando a coesão da comunidade não só através do estreitamento de laços inter-pessoais entre os autóctones como também promovendo a integração de ‘residentes forasteiros’ ou mesmo de grupos marginalizados¹⁹⁹, pela promoção de um ambiente de dinamismo individual e colectivo²⁰⁰ e pela promoção e valorização dos saberes.

De resto, e como defende Fernando João Moreira, quando o património é entendido como factor de desenvolvimento interno ele gera dois movimentos diferentes, por um lado, torna-se difusor de referências comuns e, por outro, promotor de ‘imagens de marca’.

Desta forma, ao accionar na comunidade um conjunto de referências comuns, o património sedimenta as relações no seio dessa

¹⁹⁹ Merriman e Poovaya-Smith vão mais longe ao preconizar a representação das minorias no seio dos museus. Afirnam: “The recognition that the history and contemporary reality of minority communities are worthy of representation in museums has had a recent and somewhat faltering beginning in Britain, with the exception of Jewish history, which has a longer museum pedigree. The debate in Britain is still less developed than in North America, from which it primarily stems. In North America, the debate over representation derived its impetus mainly from the civil liberties movement of the 1960s (...) and is now relatively sophisticated (...). The systematic study of contemporary minority cultures began as a grassroots movement in the 1970s and 1980s. (...) Now an increasing number of museums are undertaking projects which attempt to reflect Britain’s cultural diversity through time. However, many of these projects are of temporary nature and rarely widely reported. (...) But arguably, almost all these initiatives have acted as instruments of change in either small or significant ways (...) What does emerge clearly, from all this, is that there are no single ‘correct’ approach. Instead, a diversity of approaches is appropriate both to the diversity of cultures involved and to the different local circumstances, resources, relationships and themes that are being explored.” Merriman, N. e Poovaya-Smith, N. “Making Culturally Diverse Histories”, in, Kavanagh, G. (1996). Making Histories in Museums. Londres: Leicester University Press. p. 177-179

²⁰⁰ De resto, e como Fernando João Moreira chama a atenção, a iniciativa local (seja ela autónoma e individual ou institucional) é uma das componentes fundamentais do desenvolvimento local, uma vez que deverá ser a própria comunidade a promotora do seu desenvolvimento.

comunidade e gera sentimentos de pertença que a alicerça e estrutura de uma forma coesa e permanente, quer gerando relações intergeracionais (enquanto elemento mediador), quer desenvolvendo uma linguagem comum que proporciona a integração de ‘forasteiros’ na comunidade (criando laços entre grupos que detêm passados históricos diferentes). E, ao ser posto em evidência, o património promove a criação de ‘imagens de marca’ em torno da própria comunidade, que são simultaneamente diferenciadoras e valorativas, originando desta forma o aumento da auto-estima da comunidade e consequentemente o aumento da sua confiança e capacidade de intervenção. De resto, e se a existência de uma boa ‘imagem de marca’ é importante para a comunidade, ela tem também reflexos muito positivos no exterior, pelos referentes de notoriedade que cria, o que torna o próprio património um factor de competitividade²⁰¹.

Assim sendo, os museus podem desempenhar um importante papel porquanto definam como estratégia uma política de trabalho direccionada para dentro da comunidade, promovendo a interpretação e valorização dos seus saberes e história com uma perspectiva museológica integradora, por meio da qual as comunidades participam activamente na construção da sua identidade.

²⁰¹ Esta questão introduz um conceito de mercado particularmente interessante, ainda que relativamente estranho no âmbito dos museus. Como defendem Ambrose e Paine, “The concept of a ‘market’ where the museum along with other educational and entertainment facilities ‘sells’ or ‘advertises’ its ‘wares’ is developed in succeeding units. The idea of a museum operating in a ‘market’ may be unfamiliar to some readers, but it is of immense value in helping to analyse the relationships between people and museums, and in exploring how museums can respond to people’s needs and interests. The term ‘market’ signifies competition. Museums in all parts of the world are in competition, not simply with one another, but with all other calls on people’s leisure time. Operating within a market means being competitive, providing products and services which the public want and are prepared to pay for either directly, or through taxes. Successful museums are oriented towards the market and are outward-looking. They recognise that their future depends on people sympathetic to their objectives and on people who are prepared to be involved in what they have to offer.” Ambrose, T. e Paine, C. (1995). Museum Basics. Londres: Routledge. p. 17

Se a estratégia de desenvolvimento for pensada ao nível das suas condições exógenas, isto é, orientada para um plano externo, a actuação do museu passará pela promoção do turismo local, pela criação de condições adequadas para uma maior visibilidade externa do local, pela promoção e valorização dos saberes locais e dos produtos de base tradicional e pela promoção de um turismo responsável (educação patrimonial).

Esta segunda via de desenvolvimento levanta contudo um conjunto de pertinentes questões que exigem respostas claras, sob pena de poder ser este desenvolvimento comprometido.

A Carta de Turismo Cultural, promovida em 1976 pelo ICOMOS, alertava já para os efeitos tanto positivos como negativos que podem ser exercidos sobre o património na sequência do desenvolvimento das actividades turísticas. Nesta carta é então afirmado que,

“Contemplado com a perspectiva dos próximos vinte e cinco anos, dentro do contexto dos fenómenos expansivos que afronta o género humano e que podem produzir graves consequências, o turismo aparece como um dos fenómenos propícios para exercer uma influência altamente significativa no entorno do homem em geral e dos monumentos em particular. Para que resulte tolerável, a dita influência deve ser estudada cuidadosamente, e ser objecto de uma política concertada e efectiva a todos os níveis (...)”

E acrescenta,

“O turismo cultural é aquela forma de turismo que tem por objectivo, entre outros fins, o conhecimento de monumentos e sítios histórico-

artísticos. Exerce um efeito realmente positivo sobre estes tanto quanto contribui para satisfazer os seus próprios fins – a sua manutenção e protecção. Esta forma de turismo justifica, de facto, os esforços que tal manutenção e protecção exigem da comunidade humana, devido aos benefícios socioculturais e económicos que comporta para toda a população.”²⁰²

Subentende-se assim que se o turismo cultural pode proporcionar um conjunto de vantagens socio-económicas e culturais significativas, pode também exercer um efeito particularmente negativo ao contribuir para a degradação do meio ambiente e para a perda da própria identidade local.

Neste sentido, e como se apela nesta Carta, é necessário promover uma planificação rigorosa das actividades relacionadas com o turismo cultural de forma a que

“(...) o respeito ao património mundial, cultural e natural, é o que deve prevalecer sobre qualquer outra consideração, por muito justificada que esta se pautar desde o ponto de vista social, político e económico.

Tal respeito só pode assegurar-se mediante uma política dirigida a doação do equipamento necessário e a da orientação do movimento turístico, que tenha em conta as limitações de uso e densidade que não podem ser ignoradas impunemente.”²⁰³

²⁰² ICOMOS (1976). Carta de Turismo Cultural, in, Primo, J. (1999). Museologia e Património: documentos fundamentais. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 15, p. 154

²⁰³ ICOMOS (1976). Carta de Turismo Cultural, in, Primo, J. (1999). Museologia e Património: documentos fundamentais. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 15, p. 154 e 155

Quer tal dizer que apesar do turismo ser fonte de riqueza e emprego e, como refere Fernando João Moreira, ser em muitos casos uma “janela de esperança que se abre para muitos locais”²⁰⁴, a afluência maciça e descontrolada de visitantes pode gerar consequências dramáticas quer ao nível da preservação dos recursos patrimoniais quer até para as próprias populações, introduzindo ritmos de vida que alteram substancialmente a forma de vida e comportamento das mesmas.

Esta situação remete-nos então para aquilo que Moreira designa de “capacidade de carga” e que é o limiar máximo de frequência a partir do qual se verificam efeitos nocivos não admissíveis,²⁰⁵ e cuja gestão (até mesmo do ponto de vista das condições de acolhimento físico do visitantes²⁰⁶) é fundamental para garantir a protecção e a valorização do património.

Conclui-se assim que, se o turista²⁰⁷ representa uma mais valia no desenvolvimento das comunidades locais, ele é simultaneamente um potencial perigo para a preservação dos próprios locais.

²⁰⁴ Moreira, F. J. (2003) Seminário subordinado ao tema Desenvolvimento Local, no âmbito do Mestrado de Museologia.

²⁰⁵ Como afirma Moreira a frequência admissível não é apenas calculada em função de um número X de pessoas, mas também é determinada pelos próprios comportamentos dos visitantes, sendo que estes têm uma influência extrema ao nível da preservação dos espaços. A forma como determinado equipamento ou espaço natural é consumido pode ser mais danoso do que o número de visitantes propriamente dito. Moreira, F. J. (2003) Seminário subordinado ao tema Desenvolvimento Local, no âmbito do Mestrado de Museologia.

²⁰⁶ Como referem Ambrose e Paine: “The overall package facilities and services which you provide for visitors to your museum will in large part determine the success of the museums. Visitors should be made to feel welcome and comfortable, and encouraged throughout a visit to return again or recommend the museum to others. The MUSEUM MANAGER and the museum’s staff should ensure that the success of a visit is not damage by poor support facilities or services. Even the smallest museum with very limited resources can make visitors feel very welcome and provide basic visitor facilities.” Ambrose, T. e Paine, C. (1995). Museum Basics. Londres: Routledge. p. 56

²⁰⁷ Segundo um estudo realizado em França existem três segmentos diferentes de turistas culturais. Os denominados “turistas especialistas” viajam regularmente para

Tal facto é claramente frisado pelo ICOMOS ao sugerir que,

“Conscientes da extrema necessidade de modificar a actual atitude do público em geral sobre os grandes fenómenos desencadeados pelo desenvolvimento massivo do turismo, desejam que, desde a idade escolar, as crianças e os adolescentes sejam educados em conhecimento e em respeito pelos monumentos e sítios e o património cultural, e que todos os meios de comunicação escrita, falada ou visual exponham ao público os componentes deste problema, com o qual contribuíram de uma forma efectiva a formação de uma consciência universal.”²⁰⁸

Assim, e como foi já referido anteriormente, é também necessário promover um turismo responsável e comprometido com as questões da sustentabilidade e da defesa do património, consciencializando a sociedade de que possui um bem valioso o qual deve defender. E a forma mais eficaz de promover essa consciencialização é, como afirma Hernández,

destinos de natureza cultural, existindo uma forte relação entre a actividade profissional e as práticas turísticas que desenvolvem, sendo que estas são uma forma de enriquecimento profissional. Representam entre 10% e 15% do total e são o “turista cultural” por excelência. Os “turistas motivados” visitam regularmente elementos culturais e têm nestes a motivação central, mas não única, para a escolha de um determinado destino. Representam entre 30 a 40% da amostra. Finalmente, os chamados “turistas ocasionais” cujo destino de viagem não é determinado pela oferta cultural associada apesar de desenvolverem práticas culturais ocasionais se existir oferta nesse sentido e deslocando-se num raio máximo de 50Km. Constituem entre 45% a 60% da amostra. Hernández, F. H. (2002). El Patrimonio Cultural: la memoria recuperada. Gijón: Ediciones Trea, S.L. p. 379

²⁰⁸ ICOMOS (1976). Carta de Turismo Cultural, in, Primo, J. (1999). *Museologia e Património: documentos fundamentais*. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 15, p. 156

“(…) a través de la educación. De hecho, hoy há adquirido una importancia relevante la pedagogía del patrimonio como tarea de sensibilización de los jóvenes ante el fenómeno del patrimonio cultural. Pero no hemos de olvidar que la pedagogía, formación y sensibilización respecto al patrimonio cultural no há de dirigirse solo a los jóvenes, sino que también há de estimular a toda la sociedad porque su supervivencia solo será posible, según la Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico, cuando se garantice que la gran mayoría de los ciudadanos estén convencidos de que es necesario protegerlo.”²⁰⁹

Em forma de conclusão, uma correcta gestão do património pode representar não só uma importante mais valia do ponto de vista social e cultural, enquanto elemento agregador e estruturador de identidades, como ser também ele próprio uma importante fonte de rendimento do ponto de vista económico. Paralelamente, ao ser gerador de benefícios financeiros, o património torna-se auto-sustentável (quer dizer que os custos inerentes à sua conservação e preservação são amortizados por si próprios e justificam a sua manutenção no tempo) o que por si contribui também para a sua protecção.

Contudo, apenas um uso equilibrado e sustentável, com tudo o que isso implica de planeamento e gestão de recursos, permitirá a sua manutenção no tempo, mais não seja porque o património é, por definição, escasso e único.

Por outro lado, e como salienta Hernández, este uso social do património deverá também ter em conta a experiência positiva do visitante, devendo por isso passar por uma aposta de oferta cultural de

²⁰⁹ Hernández, F. H. (2002). El Patrimonio Cultural: la memoria recuperada. Gijón: Ediciones Trea, S.L. p. 268

qualidade, que simultaneamente esteja assente na salvaguarda do património, defendendo-o da deterioração e mantendo a qualidade de vida dos habitantes onde se encontra.²¹⁰

Finalmente, conclui Hernández,

“Ciertamente, existe el peligro de que el patrimonio, al ser un bien escaso, sea también susceptible de sufrir una pérdida irreparable. Pero, si partimos de una nueva consciencia social que se siente responsable de su conservación, tendremos que asumir el riesgo de apostar, desde una actitud de racionalidad social, cultural y económica, por su valoración, convencidos de que, cualquiera que sea la inversión que se realice en su conservación y promoción, revertirá positivamente en beneficio de la misma sociedad. Solo hace falta un poco de imaginación y un mucho de creatividad en constante tensión dinámica hacia el futuro. Sin estos ingredientes básicos e imprescindibles nuestro patrimonio estará abocado a seguir por el camino incierto que, diseñado desde épocas ya superadas, ofrecía una visión miope y alicosta de las posibilidades reales que, para la sociedad, tiene su uso y disfrute responsables”²¹¹

Hernández levanta assim a questão que tem sido também fulcral ao longo de história dos museus, e que se reflecte na importância do uso social do espaço em proveito próprio das comunidades, sendo que se o benefício retirado pode estar ao nível do

²¹⁰ Hernández, F. H. (2002). El Patrimonio Cultural: la memoria recuperada. Gijón: Ediciones Trea, S.L. p. 275

²¹¹ Hernández, F. H. (2002). El Patrimonio Cultural: la memoria recuperada. Gijón: Ediciones Trea, S.L. p. 276

‘lugar mágico do sonho’ de que se falou em capítulo anterior, ele pode também ser visível do ponto de vista do desenvolvimento económico e social da comunidade, ao qual será necessariamente (e diria, primeiramente) agregado um desenvolvimento cultural, social e identitário. E aqui, enquanto instituição inserida no meio, o museu tem um campo imenso de actuação, porquanto ele próprio possa chamar a si a responsabilidade de “afinar com laços mais sólidos as relações entre o universo patrimonial e aquele que hoje partilhamos como herança cultural e que legaremos ao futuro”,²¹² promovendo assim a “construção de uma memória que permite o reconhecimento das características próprias, ou seja, a identificação”.²¹³

Dito de outra forma, a identidade e identidades²¹⁴ que diferenciam a comunidade enquanto ser vivo, serão, neste contexto, a sua mais-valia, e uma mais-valia que falará através do seu património cultural, que é constituído, simultaneamente, pelos elementos distintivos, espirituais e materiais, intelectuais e afectivos e que englobam ainda os modos de vida, os sistemas de valores, as tradições e crenças... o seu saber e o seu fazer. Encontrando aqui a sua riqueza maior, a comunidade encontrará também a resposta para um desenvolvimento sustentado, tornando-se assim simultaneamente no meio e no fim desse mesmo desenvolvimento, e por certo, nos reais protagonistas da sua cultura.

²¹² Bruno, C. (1997). Funções do Museu em Debate: Preservação. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 10, p. 26

²¹³ Bruno, C. (1997). Funções do Museu em Debate: Preservação. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 10, p. 25

²¹⁴ E reforça-se aqui o plural por se entender que a comunidade não é de forma alguma uma entidade abstracta e homogénea, mas antes uma multiplicidade de referentes que podem e, frequentemente, fazem, gerar contradições no seu próprio seio. A comunidade é então, e sempre, o reflexo da diversidade e assumir esta diversidade é parte da riqueza de todo o processo. Relembrando Kavanagh, “If this means dealing with contradictory memories, the contradiction itself becomes the point of interest”. Kavanagh, G. (1996). Making Histories in Museums. Londres: Leicester University Press. p. 9

3.3 Conclusões do capítulo

Tendo sido finalizado o primeiro capítulo com a conclusão de que o objecto foi resignificado dentro do espaço museológico e que o caminho da museologia passa actualmente por centrar a sua atenção na dimensão do humano, o capítulo Conservação e Memória pretende fundamentalmente perceber como é que através da conservação de objectos se chega à conservação das memórias e como é que estas podem estar ao serviço do desenvolvimento humano.

Procurou-se, assim, entender em que medida convergem, hoje, no espaço museológico, as relações entre a conservação e a memória, ou dito de outra forma, procurou-se perceber, para que serve conservar objectos, se afinal os objectos são mudos.

Na primeira parte deste capítulo, da conservação dos objectos à conservação das memórias, começa-se por explicar que a conservação dos objectos ao longo da história da Humanidade revela as preocupações desta em superar os limites da finitude humana, sendo que se questiona seguidamente o que fizeram (e fazem) os museus, enquanto guardiães privilegiados desta materialidade, com os objectos que conservam. Assim, e se durante dois séculos a conservação de objectos foi um fim em si mesmo, urgirá agora questionar, na sequência das profundas alterações que movimentos como os da Ecomuseologia e da Nova Museologia introduziram no seio da prática museológica, qual é o verdadeiro lugar dos objectos no seio do discurso museológico.

Retirado do centro das atenções dos museólogos, os objectos que são conservados dentro do museu passaram a ver vistos apenas como mediadores através dos quais é possível alargar o conhecimento acerca do Homem e o entendimento da própria sociedade na qual esses objectos foram produzidos. E a esse tempo, o seu valor resultará da narrativa que com eles se possa criar, sendo então mediadores de

experiências afectivas e cognitivas (esta questão é sobretudo reforçada no capítulo “A Farda e a Fotografia” onde se afirma que o objecto quebrando as barreiras físicas e emocionais do tempo e do espaço criam um tempo e espaços novos, que se referem claramente ao do momento da própria percepção). Neste sentido, e pese a mudez do objecto, ele pode adquirir no seio do discurso museológico, um poder mágico. E para tanto será então necessário introduzir e valorizar, no âmbito da prática museológica, as memórias individuais que estão por detrás desses mesmos objectos e que residem nas pessoas, sendo possível, por intermédio destas (das pessoas e das suas memórias), caminhar no sentido de dar aos museus um papel primordial no seio das sociedades onde se encontram inseridos. Ora assim entendido, defende-se como necessário fazer uma leitura interpretativa dos objectos à luz dos contextos sociais, políticos e temporais nos quais foram produzidos, o que implicará claramente valorizar a história das pessoas, nas suas múltiplas dimensões, porque aqui reside verdadeiramente aquela que é a identidade das comunidades. Ora desta forma, a preservação dos objectos não pode ser entendida apenas como um acto de prolongamento da vida desses objectos mas, sobretudo, um acto de compreensão e interpretação desses mesmos objectos e de toda a informação que encerram sobre o passado das comunidades. Não pondo de parte o objecto, o que se defende é que o museu deve apresentar necessariamente as pessoas que lhe estão associadas, e com elas as suas realidades e diferenças sociais, culturais, políticas e económicas, introduzindo assim e também a dimensão psicológica e afectiva que caracteriza a raça humana.

Mas introduzir a dimensão do humano dentro dos museus é favorecer a criação de discursos múltiplos e quantas vezes antagónicos. É assumir que não existe uma narrativa, uma visão, um caminho, mas antes uma infinidade de possibilidades, tantas quantas as visões da própria comunidade em torno de si e do seu património. É

assumir também que a história da Humanidade é também uma História repleta de lados ‘negros’, de histórias que não se contam, de mistérios que não se revelam. E é assumir que também este lado negro tem que estar presente no discurso porque apenas reflectindo em torno dele se poderá promover verdadeiramente um crescimento qualitativo das sociedades.

E ao deslocar as preocupações do museu do objecto para as pessoas, afirma-se consequentemente que a instituição museológica deverá também reorientar-se temporalmente para o presente dessas mesmas pessoas, fazendo do museu um espaço aberto ao seu meio, que interage com o presente das pessoas e que promove entendimentos (frequentemente múltiplos) da diversidade social que as caracterizam.

E tudo isto implicará então transformar as memórias dos indivíduos em mais um instrumento de trabalho para o museólogo.

Neste sentido, o segundo momento deste capítulo refere-se essencialmente à questão da memória social enquanto instrumento de trabalho, assumindo-se desde logo dois princípios: por um lado, o acto de recordar é em si uma construção e não uma reconstituição do passado porquanto está claramente dependente dos contextos sociais do indivíduo que recorda e por isso e, por outro lado, toda a memória individual é por si social, porquanto decorre na sequência de relações sociais que esse mesmo indivíduo estabelece.

Partindo do pressuposto de que construir narrativas do passado é um dos alicerces fundamentais do indivíduo, porque este não se estrutura no vazio mas sim na experiência que lhe resulta do seu próprio passado, conclui-se assim que o valor da memória não reside tanto na veracidade do que traz acerca desse passado e, por conseguinte, não reside propriamente no conhecimento do passado mas, mais do que isso, a memória é aquilo que impede a sociedade de

cair num vazio cultural e identitário, sendo que desta forma a memória de acontecimentos e lugares do passado é por si a construção da identidade das próprias sociedades.

Por outro lado, assume-se que o acto de recordar, mesmo individual, não decorre no vazio mas antes através de uma complexa rede de relações que são estruturadas socialmente, pelo que ao não ser possível separar os contextos sociais nos quais os acontecimentos, objectos ou lugares são recordados do próprio acto de recordar, conclui-se que toda a memória individual é social e se estrutura na própria identidade do grupo e, neste sentido, é também elemento estruturante dessa mesma identidade, porquanto é socialmente transmitida. Ora desta forma, o que é transmitido é sempre aquilo que por algum motivo é individual ou socialmente relevante e representativo, actuando desta forma como agente socializador dos grupos e das sociedades. Tudo o que não é partilhado e consequentemente transmitido não poderá, desta forma, vir a constituir-se como uma memória social.

Deste modo, compreende-se que todos os sinais materiais dessa memória, sejam lugares ou objectos, adquirem para as sociedades uma grande importância, gerando-se assim um importante movimento de patrimonialização desses testemunhos na qualidade de balizas da própria identidade da comunidade e com eles (os testemunhos) estabelecem laços de afectividades múltiplas. Quer neste sentido dizer que, ao partir das memórias sociais, os objectos e lugares preservados não são apenas objectos e lugares mas antes verdadeiros espaços de memória social que transportam consigo significados mais amplos, aqueles que residem na identidade da comunidade.

Tal pressuposto remete assim para questão da conservação de memórias enquanto processo de desenvolvimento humano e, neste sentido, se o museu quer ser um protagonista do seu tempo, caber-lhe-á assumir-se como um espelho onde a comunidade se contempla, para

nele se reconhecer, deixando de ser um fim em si mesmo, para estar ao serviço do desenvolvimento da comunidade onde se insere. Tal pressupõe necessariamente chamar a comunidade para dentro dos processos de definição e gestão das práticas museológicas, iniciando todo o processo através da pergunta mais simples: em que património se revê esta comunidade, que memórias elege, como se vê a ela própria enquanto comunidade, e desta forma, ao museólogo, caberá fundamentalmente o papel de mediador do processo.

Assume-se assim, neste contexto, que o museu constrói e reconstrói a sociedade na qual está inserido mas é também construído e reconstruído por essa mesma sociedade, por intermédio da actuação desta. O museu torna-se um espaço contínuo de novas leituras, de novos olhares e de re-apropriações contínuas no que aqui existe de enriquecedor para ambos, museu e comunidade. E todo este processo é tão mais importante quanto importante se torna, num mundo amplamente globalizado, assumir a identidade local das comunidades como fonte de inspiração e auto-afirmação.

Como é então defendido, o património e a identidade das comunidades passaram a ser vistos como elementos chave que conduzem ao desenvolvimento destas.

Nesta nova secção deste capítulo são então abordadas algumas questões inerentes ao desenvolvimento local e à promoção do turismo patrimonial como resposta a um desenvolvimento que se quer sustentado. Assume-se claramente que o património, enquanto factor de desenvolvimento interno, gera dois movimentos distintos, por um lado torna-se difusor de referências comuns no seio da comunidade e, por outro, é promotor de ‘imagens de marca’ externas. Quer isto dizer que, o património, simultaneamente, sedimenta as relações no seio da comunidade, gerando sentimentos de pertença que alicerçam estruturalmente a comunidade, e promove valorativamente a comunidade perante o exterior, originando assim o aumento da auto-

estima e o reforço da sua capacidade de intervenção. Desta forma, aquelas que são as identidades múltiplas da comunidade, que falarão através do seu património cultural, tornam-se a mais-valia do seu processo de desenvolvimento. Neste contexto, o museu pode desempenhar um importante papel porquanto seja o espaço próprio do diálogo da comunidade com o seu património.

CAPÍTULO IV

MUSEU DA CHAPELARIA. MEMÓRIAS.

“S. João da Madeira já foi a capital da indústria da chapelaria no país. Uma a uma as fábricas fecham as portas e o futuro, inúteis na mudança dos tempos e dos gestos, enquanto os capitais emigram para outras áreas e sucessos, desmontando um corpo humano que lhes dava vida e razão de ser. Ficam, a nu, os espaços da produção e o labirinto de um taylorismo sempre útil, de uma circulação que se queria instrumental. Resta substituir a arqueologia industrial pela arqueologia da memória. Hoje, mais do que nunca, essa memória é capital a haver, pois o homem mexe-se num mundo progressivamente fantasmático e virtual onde a sua natureza se afunda sobre camadas de uniformização e homogeneização sócio-mundial.

Então a reconversão destes espaços em museus de uma história que, ela também, constituiu o homem e o fez herdeiro deste património.”²¹⁵

Maria do Carmo Serén

O caso do Museu da Chapelaria de S. João da Madeira, poder-se-ia quase dizer, é accidental na sua essência, porquanto é exemplo do que acontece quando uma determinada comunidade olhando para si própria descobre-se a ‘olhar-se no seu património’ e nele se revê.

²¹⁵ Serén, M.C. (2001). Jogos Metafísicos da Presença/ausência na Fotografia de Aníbal Lemos, in, Cord. Comissão de Trabalho do Museu da Indústria de Chapelaria. (2001). Livro de Actas das I Jornadas de Museologia da Indústria da Chapelaria. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira. p. 25

As referências políticas à criação de um museu²¹⁶ são, durante um período longo, não mais do que a expressão de um conjunto de intenções que não foram em nenhum desses momentos suficientes para delinear com clareza qualquer espécie de intervenção sobre qualquer tipo de património mas, e tão pouco, para acolher no seio da comunidade o ‘entusiasmo’ necessário, como se fosse ‘coisa de outro’ aquilo de que se falava.

Dois acontecimentos mudam contudo o curso desta história: o desenvolvimento de um projecto escolar e o encerramento de uma fábrica. Separados no tempo e nos espaços, estas duas realidades cruzam-se de forma quase profética e despertam na comunidade sanjoanense um sentido de pertença, de (re)descobrimento e de (auto)definição, mas fornecem também a resposta à pergunta basilar que até então não havia sido respondida: **que museu quer esta comunidade?**

O primeiro acontecimento em referência parte de um interessante trabalho de pesquisa, investigação e recolha de materiais, promovido pelos alunos da Escola Secundária João da Silva Correia no seio do seu Projecto Educativo. Tendo o objectivo maior de

²¹⁶ São frequentes as deliberações do Executivo Municipal e as intervenções em Assembleia Municipal relativas à intenção de criar um museu, cujo modelo se aproximava então do conceito de museu de cidade. Na imprensa encontram-se também diversas alusões à mesma matéria. A título de exemplo vejam-se, entre outras, a notícia publicada no Jornal O Regional, de 22 de Maio de 1993, sob o título “Ascensão e queda do chapéu”, onde a propósito da já eminente falência da Empresa Industrial de Chapelaria é referido “Para se acautelar, caso a Engil tenha projectos para aquela área, a Câmara Municipal deliberou proteger o corpo do edifício em questão, onde gostaria de instalar o Museu de Indústria” (O Regional (1993, 22 de Maio). Ascensão e queda do chapéu, O Regional, p. 18); no Boletim Municipal de Maio de 1995, sob o título de “Projecto do Museu do Calçado”, é referido que “O projecto da instalação de um Museu do Calçado em S. João da Madeira, capital do trabalho e com tradição no sector dos sapatos e chapéus, vem sendo aprofundado e analisado com os potenciais co-promotores desde algum tempo a esta parte. Para já o projecto assume duas componentes fundamentais, o calçado e a chapelaria.” (Câmara Municipal de S. João da Madeira. (1995, Maio). Projecto do Museu do Calçado Boletim Municipal, p. 5).

conduzir à “formação de um Homem Novo, em toda a escala de valores” e propondo-se a “ajudar a aprender a ser, a proporcionar recursos e a educar, no sentido da criação do homem livre, responsável e solidário”²¹⁷, a Escola João da Silva Correia com o apoio de diversas instituições da cidade, nomeadamente, da Biblioteca Municipal de S. João da Madeira, do Centro de Arte, da Associação Desportiva Sanjoanense, da Associação Humanitária dos Bombeiros Voluntários de S. João da Madeira, do Clube de Campismo de S. João da Madeira e da Câmara Municipal de S. João da Madeira, lança mãos à criação de um Museu Regional para a cidade. E é à medida que o projecto vai avançando do ponto de vista da investigação e do contacto com as gerações mais antigas que surpreendentemente os intervenientes vão descobrindo um património de referência, o da indústria da chapelaria. Rapidamente, o que começou por ser um Museu Regional passa a ser a Sala Museu da Indústria de Chapelaria, tendo à época mobilizado uma parte significativa da população e levado os alunos a desenvolverem um importante trabalho de investigação associado aos problemas humanos e sociais da vida do trabalhador da chapelaria.

Entre as várias iniciativas promovidas pela escola saliente-se, por exemplo, a publicação no Jornal Labor, em 04 de Março de 1994, do seguinte anúncio:

“Chapéus, Precisam-se

²¹⁷ Escola Secundária João da Silva Correia. (1995). O Nascer de um Museu. (No âmbito do desenvolvimento deste projecto a Escola João da Silva Correia promoveu a organização de um livro manuscrito de actas do projecto intitulado “O Nascer de um Museu”, onde é relatada toda a sua evolução. Iniciado em Março de 1993 e concluído em Abril de 1995 com a abertura de uma Sala Museu, este projecto envolveu, para além de alunos de todos os níveis de ensino e respectivas famílias, os professores da Escola, vários representantes das instituições culturais e recreativas da cidade e a própria Autarquia).

Os alunos do 10º ano A2, da Escola Secundária João da Silva Correia solicitam às pessoas que tenham chapéus antigos e/ou modernos à [sic] sua disponibilidade para os emprestar, doar ou autorizar ou fotografar.

Este pedido enquadra-se no âmbito da Área-Escola, cujo tema é Chapelaria em S. João da Madeira – Sociedade Económica e Cultural.

Não deixe de colaborar, pois desta ideia poderá vir a surgir um futuro museu regional.

Para o efeito, as pessoas devem contactar a escola pessoalmente, ou pelo telefone 23140.”²¹⁸

E, por entre chapéus e ferramentas, formas e máquinas, doadas pela população sanjoanense, é constituído o espólio da sala-museu inaugurada a 07 de Abril de 1995 no Fórum Municipal de S. João da Madeira. A imprensa (sobretudo local) dedica várias páginas a esse facto.

Sob o título “Inauguração da Sala Museu da Chapelaria”, o Regional afirma,

“Constituiu um acontecimento de relevo, a inauguração, no Fórum Municipal, da Sala Museu da Chapelaria, iniciativa meritória que se deve ao Conselho Directivo da Escola João da Silva Correia e mereceu o apoio da Câmara Municipal, com a cedência do espaço e dos arranjos técnicos necessários para a instalação do material recolhido para tal efeito.

Prestaram a sua preciosa cooperação a Cortadoria Nacional do Pêlo, S.A., Fepsa Feltros

²¹⁸ Labor (1994, 04 de Março). Chapéus, precisam-se, Labor.

Portugueses, S.A., Vieira Araújo & C^a Lda., entre outros, com informações técnicas importantes de antigos chapeleiros, que ajudaram a reconstituir os processos artesanais usados no princípio do século por esta velha indústria.”²¹⁹

No Labor, e sob o título “Sala Museu João da Silva Correia, Um espaço para recordar tempos que já lá vão...”, pode ler-se,

“Chama-se Sala Museu João da Silva Correia, precisamente o nome da escola que muito se empenhou para que a cidade tivesse um espaço próprio para mostrar à comunidade “pedaços” de uma das mais fortes indústrias implantadas em S. João da Madeira. Algumas máquinas, ferramentas, fotografias e uma variada gama de tipos de chapéus, retratam os primórdios de uma actividade que, a par do calçado, marcou decisivamente este concelho.

A iniciativa (...) foi apoiada, desde a primeira hora, pelo Município Sanjoanense que cedeu o espaço (...) para o arranque do há muito desejado museu.”²²⁰

Assistiu-se assim ao envolvimento da população sanjoanense num projecto de musealização que parecia começar a fazer sentido. Os sanjoanenses queriam ter um (“há muito desejado”) museu.

O segundo momento a que se aludiu é, contudo, bem mais dramático do ponto de vista social e humano e prende-se com a

²¹⁹ O Regional (1995, 08 de Abril). Inauguração da Sala Museu da Chapelaria, O Regional, p. 10

²²⁰ Labor (1995, 21 de Abril). Sala Museu João da Silva Correia, um espaço para recordar tempos que já lá vão..., Labor, p. 7

falência da mais antiga empresa de Chapelaria da cidade, a Empresa Industrial de Chapelaria²²¹.

Este é um momento que assinala na cidade²²² um sentimento de perda²²³. Pese a inevitabilidade do seu fim, resulta muito

²²¹ Sobre este assunto veja-se Lira, S. e Menezes, S. (2001). “The Hat Industry Museum of S. João da Madeira (Portugal)”, in, *Museological Review*, Leicester, Department of Museum Studies, vol. 7.

²²² Importará aqui referir que o concelho de S. João da Madeira é o mais pequeno do País, com apenas uma freguesia, 8 km² de área e cerca de 20.000 habitantes (à época). Estas características, não fosse o seu profundo desenvolvimento industrial, conferir-lhe-iam certamente um estatuto de “vila” e, de certa forma, foram elementos condicionantes na formação da identidade do concelho, e de um concelho profundamente bairrista, que tende em momentos de tensão, como era o caso, a unir a comunidade em torno de um mesmo problema. Aliás, e como refere Elisio Estanque a propósito de S. João da Madeira, “O discurso localista ou «bairrista» foi largamente justificado por efectivos acréscimos de bem-estar material da população no seu conjunto e daí o importante significado desse discurso no sentir do povo sanjoanense. Desde que surgiram em SJM os primeiros empresários, os seus propósitos modernizantes sempre se afirmaram em nome de valores de cariz filantrópico, apelando à lealdade e ao «espírito empreendedor» dos trabalhadores locais, louvando a iniciativa e abnegação das «gentes sanjoanenses» em prol do «progresso» da sua terra, o que permitiu que o desenvolvimento económico se revestisse cada vez mais de uma retórica paternalista e «bairrista». Nos primeiros anos do regime republicano diversos núcleos de «notáveis» conseguiram mobilizar largos sectores da população trabalhadora para reivindicarem junto dos poderes públicos o estatuto de vila e concelho. A capacidade unificadora desse discurso, quer dizer, a sua força ideológica, impôs-se sob a bandeira do trabalho e em nome dos objectivos do progresso e da modernização. Os próprios períodos de crise em que os problemas sociais e as clivagens de classe se tornaram mais visíveis foram incorporadas por essa linguagem bairrista e paternalista – sem dúvida, o melhor lenitivo contra a linguagem classista e sindical – e sempre secundada pela actividade de beneficência dos endinheirados «notáveis» locais.” (Estanque, E. (2000). Entre a Fábrica e a Comunidade. Subjectividades e Práticas de Classe no Operariado do Calçado. Porto: Edições Afrontamento. p.147). E, de certa forma, os sanjoanenses são ainda (e querem sê-lo) herdeiros deste bairrismo, de um bairrismo alicerçado desde sempre na sua força de trabalho, na sua capacidade de inovação e no seu desenvolvimento industrial. Esta é de resto uma ideia que resulta muito claramente da leitura de todos os periódicos sanjoanenses, que frequentemente fazem o elogio do trabalho e do desenvolvimento industrial da terra, aprofundando ainda mais na comunidade este espírito bairrista.

²²³ Entre muitas notícias possíveis sobre este acontecimento, leia-se por exemplo o que é dito no Labor de 09 de Maio de 1996: “O futuro da Sanjo é decidido em Julho.

claramente para quase todos a sensação de que um mundo antigo encerraria as suas portas para o esquecimento. Como afirmaria Serén,

“As fábricas, timbre de uma cultura que se tornou breve intervalo, escondem-se hoje entre os escombros da mudança e do desalojamento das gentes; as fábricas, monstros de ruidosa produção e gastos de energias vão sendo enterradas ou implodidas, neste mundo ocidental que se constitui numa economia de abstractos conteúdos. Aqui e ali, espaços que foram o sangue dos homens e dos países estiolam por entre a vegetação, os seus soalhos de madeira feito húmus, os ferros esboroados a pintar de castanho acre os caminhos de acesso a nenhures. Perdido o olhar para, perde-se a memória. O património, que construiu o ser de gerações, o orgulho de cada lugar, é omitido e nessa omissão desaparece aquela força de saber e aquela identidade que ajudou à representação de si de homens e lugares.”²²⁴

Sentia-se de certa forma estar a perder-se “o olhar para” perdendo-se assim também a memória. Um misto de impotência,

Mas neste momento a falência está cada vez mais próxima. A empresa, do grupo Oliva, vive quase “pelas ruas da amargura”. Tem remunerações em atraso e está sem encomendas. Paga os impostos, “mas no dia em que não tiver dinheiro para os pagar, vai à falência”, garante Luís Quintino, gestor judicial da Sanjo, desde Janeiro último. O plano agora é fazer com que os 103 trabalhadores não fiquem desempregados. (...) ‘No dia em que a empresa não tiver dinheiro para pagar impostos vai à falência’, alerta o administrador judicial. ‘Os trabalhadores estão desesperados, mas neste momento temos que fazer aquilo que é possível. O dinheiro não chega’”. Labor (1996, 09 de Maio). O Futuro da Sanjo decide-se em Julho, Labor

²²⁴ Serén, M.C. (2001). Jogos Metafísicos da Presença/ausência na Fotografia de Aníbal Lemos, in, Cord. Comissão de Trabalho do Museu da Indústria de Chapelaria. (2001). Livro de Actas das I Jornadas de Museologia da Indústria da Chapelaria. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira. p. 25

revolta ou até mesmo desolação habitava nos olhares e nas palavras dos operários e chefias com quem tive a oportunidade de falar dois meses antes da fábrica encerrar definitivamente. A convite dos então administradores desloquei-me à empresa (ainda em plena laboração) para uma visita que, entendi na altura, seria meramente circunstancial. Dessa visita guardo os cheiros intensos que se entranham nas fossas nasais durante dias a fio, o ambiente húmido que pairava pesadamente sobre os nossos ombros, o estrépito ensurdecedor das máquinas, a azáfama de vida humana que circulava apertadamente em corredores escorregadios e pegajosos, carregando em mãos ou em malquistados carrinhos a obra que seguiria para a máquina seguinte. Guardo a luz sombria de espaços mal iluminados e o negrume pintado nas paredes que anos a fio aprisionaram todos os pêlos que esvoaçavam das incontáveis peles de coelho que fizeram incontáveis chapéus para todo o mundo²²⁵. Guardo o suor, meu pouco habituada a tamanha humidade, deles, homens e mulheres de mãos gastas e rudes, de olhares sem esperança. De cansaços.

Mais do que tudo isso (e isso já era tanto), guardo sobretudo os primeiros olhares. Guardo os rostos. Muitos. E as palavras, que se eram de profunda tristeza pela certeza do fim eram, em simultâneo, de esperança no recomeço. Só então percebi claramente o intuito da visita nas palavras do encarregado de um dos sectores de produção, o Sr. Méssio Trindade. “Sabe menina”, disse-me ele, “trabalho nesta fábrica desde os dez anos. Não pensei em vida vê-la fechar. Nenhum de nós pensou. Isto não é uma vida fácil, mas a arte que temos é muito grande e vocês da Câmara não deviam deixar que morresse”²²⁶.

“Perdido o olhar para, perde-se a memória.”

Ouvi repetidamente, operário atrás de operário, aquelas mesmas palavras e percebi nesse dia a dimensão humana, histórica e

²²⁵ Sobre este assunto vejam-se as ilustrações 1 a 6 do Anexo 2 deste trabalho.

²²⁶ Anotado em caderno de notas pessoal e confirmado com o autor.

cultural que a chapelaria tinha, afinal, dentro de S. João da Madeira²²⁷. Famílias inteiras estiveram ligadas ao sector e quase família alguma poderia dizer “nós não temos chapeleiros”. Como refere a antropóloga Clotilde Oliveira,

“Nas primeiras décadas do século XX, o fabrico de chapéus era a principal indústria de S. João da Madeira, sendo por isso o suporte económico das famílias que encontravam no trabalho de campo um complemento à sua subsistência.

Entravam para a fábrica porque já lá estava o pai, o avô ou outros familiares que os ajudavam a aprender a arte. Os filhos dos fundadores também trabalhavam nas fábricas.”²²⁸

Era da identidade daquela cidade que se falava quando se falava da chapelaria e da “Empresa”²²⁹, da identidade cultural, factor que gera a coesão social no seio da comunidade. E aquela “Empresa”

²²⁷ Sobre a importância económica, social e cultural da chapelaria em S. João da Madeira, veja-se por exemplo, Amaral, J. (1967). Subsídios para a História da Indústria de Chapelaria em S. João da Madeira. Porto: Câmara Municipal de S. João da Madeira; Costa, L. (1987). O Coração da Fábrica, Viagem ao mundo de “unhas negras”. Cucujães: Câmara Municipal de S. João da Madeira; Costa, L. M. (1990). Memórias de Tempos Idos (Subsídio para a História de S. João da Madeira e a sua Região). Cucujães: Câmara Municipal de S. João da Madeira; Estanque, E. (2000). Entre a Fábrica e a Comunidade, Subjectividades e Práticas de Classe no Operariado do Calçado. Porto: Edições Afrontamento; Fernandes, M. (1996). S. João da Madeira, Cidade do Trabalho. Braga: Câmara Municipal de S. João da Madeira; Lima, A. e Ribeiro, J. (1987). Indústria de Chapelaria em S. João da Madeira. Cucujães: Câmara Municipal de S. João da Madeira.

²²⁸ Oliveira, C. (2001). Ensaio de história oral: Homens e Mulheres na indústria de chapelaria, in, Cord. Comissão de Trabalho do Museu da Indústria de Chapelaria. (2001). Livro de Actas das I Jornadas de Museologia da Indústria da Chapelaria. S. João da Madeira. Câmara Municipal de S. João da Madeira. p. 45

²²⁹ A fábrica era conhecida como a “Empresa” quer entre os seus funcionários quer na própria cidade. Todos os operários entrevistados ao longo dos anos usaram este termo para designar a Empresa Industrial de Chapelaria, nome comercial da fábrica.

era o património visível que “construiu o ser de gerações”²³⁰. Desaparecendo, desapareceria consigo a “força de saber e aquela identidade que ajudou à representação de si de homens e lugares”²³¹.

O fim da fábrica representava antes de mais o fim da sua identidade²³², da “representação de si”, de um modo de vida e de um modo de fazer (“a arte que temos é muito grande”) que os individualizava e, mais do que isso, lhes conferia existência²³³. E,

²³⁰ Serén, M.C. (2001). Jogos Metafísicos da Presença/ausência na Fotografia de Anibal Lemos, in, Cord. Comissão de Trabalho do Museu da Indústria de Chapelaria. (2001). Livro de Actas das I Jornadas de Museologia da Indústria da Chapelaria. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira. p. 25

²³¹ Serén, M.C. (2001). Jogos Metafísicos da Presença/ausência na Fotografia de Anibal Lemos, in, Cord. Comissão de Trabalho do Museu da Indústria de Chapelaria. (2001). Livro de Actas das I Jornadas de Museologia da Indústria da Chapelaria. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira. p. 25

²³² De certa forma, e como é referido no preâmbulo do livro de Actas da Mesa Redonda “Identidade, Identidades”, fala-se aqui de uma identidade ligada à ideia de permanência. “Identidade é “aquilo que serve” para identificar algo, para transformar o fluido e livre no permanente e bem definido; e, portanto, identidade pode ser um instrumento de rigidificação, de criação de entidades miticamente estáveis, ou até confrangedoramente condicionantes. Mas, por outro lado, poderemos nós apenas viver no instável, no problematizante, na auto-crítica permanentes? Não será a vida movimento para a frente, e esse movimento não se poderá apenas fazer se tivermos uma certa estabilidade, e se não nos despreocuparmos em relação a uma compulsiva auto-reflexividade? Identidade e alteridade não serão, até certo ponto, duas faces da mesma moeda, que consiste na necessidade de eu perceber que “eu” é uma ficção, mas que sem essa ficção, sem esse sentimento de continuidade, de unidade, de coerência, eu não poderia traçar um plano de vida, ou mesmo de actuação quotidiana? Como explica P. Ricoeur, a identidade individual ou colectiva é uma narrativa, uma espécie de biografia (ou de história), incessantemente reescrita, mas nem por isso menos indispensável. Assim, a definição da identidade do que quer que seja tem algo de muito subjectivo: implica sempre um momento de construção “a partir de dentro”. Mesmo que esse “dentro” seja a internalização de visões ou interesses inicialmente externos, como acontece com as identidades étnicas. (...) A construção da identidade, tanto no plano individual, como no colectivo, é portanto algo de muito contingente, porque sujeito às circunstâncias do que vai ocorrendo, e consequentemente um assunto muito controverso (...). A identidade, longe de ser inteiriça e una, é plural.” Vários. (2002). Identidade. Identidades. Porto: ADECAP. p. 7

²³³ Sobre este assunto veja-se por exemplo Estanque, E. (2000). Entre a Fábrica e a Comunidade. Subjectividades e Práticas de Classe no Operariado do Calçado. Porto: Edições Afrontamento. Importará talvez atentar nas seguintes palavras do mesmo

perante a possibilidade do fim da “Empresa” (“Não pensei em vida vê-la fechar. Nenhum de nós pensou.”) são eles os primeiros a reconhecer na sua fábrica, na sua máquina, no seu saber fazer, uma fonte de afirmação da sua individualidade. Aquele mundo, prestes a desaparecer, estimulava em todos o sentimento de (re)descoberta e de (auto)definição naquelas que eram as suas próprias especificidades (“você da Câmara não deviam deixar que morresse”). Como defende Elísio Estanque, “a noção de *identidade* é cada vez mais associada aos processos que os actores põem em prática na procura de *identificação*”²³⁴. E acrescenta o mesmo autor,

autor: “Elementos fundamentais na compreensão da identidade são a subjectividade e a narrativa, os quais apontam directamente para a relação entre o sujeito e o *Outro* – já que o termo identidade envolve sempre negação e diferença: «Alguma coisa é alguma coisa, e *não* outra coisa»; isto é a identidade tem pelo menos dois significados diferentes: primeiro, aponta para «o que dá a uma coisa ou pessoa a sua natureza essencial, isto é, o seu *eidos* ou forma, e portanto, a sua continuidade através do tempo e, em segundo lugar, o que torna duas coisas ou pessoas na mesma» (Zaretsky, 1994: 199-200). A identidade constrói-se na interacção entre o *Nós* e o *Outro* e ambos são, em boa medida, fruto da imaginação e do sentimento: em prole da defesa de um *in-group*, a ideia de irmandade ou de um *Nós* exige a presença de um *Outro*, de uma ameaça, de um inimigo, como condição para que se preserve uma linha de demarcação (ainda que contingente e imaginária) e se assegure a lealdade e cooperação no seio desse *Nós* (Bauman, 1997: 42). Se, na maioria dos casos, o referente identitário transcende as relações face-a-face, a construção da identidade colectiva (...) emerge sob a forma de *comunidades imaginadas* (Anderson, 1991; Balibar e Wallerstein, 1991) apoiada em lógicas paradoxais e sob o signo das ambivalências entre a presença e ausência, entre práticas e representações, entre razão e emoção, entre estrutura e acção ou entre universalismo e localismo (Fortuna, 1991).” (Estanque, E. (2000). Entre a Fábrica e a Comunidade, Subjectividades e Práticas de Classe no Operariado do Calçado. Porto: Edições Afrontamento. p. 43.) Assim visto, entende-se que a necessidade de preservar “aquilo que lhes conferia existência” era tanto maior quanto o facto de operários e população estarem de certa forma a enfrentar “uma ameaça” ou “inimigo” numa luta que não ganhariam a não ser talvez pela afirmação desse “*Nós*” e dessa comunidade, ainda que imaginada, mas em todo caso bem delimitada relativamente a todos os Outros.

²³⁴ Estanque, E. (2000). Entre a Fábrica e a Comunidade, Subjectividades e Práticas de Classe no Operariado do Calçado. Porto: Edições Afrontamento. p. 42

“A identidade é sobretudo associada à subjectividade e ao modo como os sujeitos se vêem a si próprios enquanto intérpretes da sua experiência passada a partir das suas condições de vida no presente. Seja no plano individual, seja no quadro de uma comunidade territorializada (localidade, região ou nação), a história – pessoal ou colectiva – é um elemento decisivo. É decisivo não porque se imponha por si mesmo, mas sim porque «o passado que afecta o presente é um passado construído e/ou reproduzido no presente» (Friedman, 1994).”²³⁵

E citando Jonathan Friedman, Estanque acrescenta,

“«A imposição de um modelo do passado sobre o presente ocorre como um acto de vontade na socialização (...). A constituição da identidade é um elaborado e mortalmente sério jogo de espelhos. É a complexa interacção temporal de múltiplas práticas de identificação externas e internas a um sujeito ou população» (Friedman, 1994:141).”²³⁶

E todos estes pressupostos estão, uma vez mais, contidos naquela frase simples, enunciada por Méssio Trindade,

- “trabalho nesta fábrica desde os dez anos”, residindo aqui a experiência passada que afecta claramente o presente de todos os Méssios Trindades que começaram a trabalhar na fábrica ainda crianças e lá

²³⁵ Estanque, E. (2000). Entre a Fábrica e a Comunidade, Subjectividades e Práticas de Classe no Operariado do Calçado. Porto: Edições Afrontamento. p. 41

²³⁶ Estanque, E. (2000). Entre a Fábrica e a Comunidade, Subjectividades e Práticas de Classe no Operariado do Calçado. Porto: Edições Afrontamento. p. 41-42

se fizeram homens e mulheres adultos. É uma história simultaneamente individual mas, e a esse tempo, comum a todos, e que faz com que estes sujeitos se vejam a si próprios enquanto os intérpretes deste passado.

- “Não pensei em vida vê-la fechar. Nenhum de nós pensou”, esboçando-se aqui a ideia de um Nós, de uma “irmandade” que sente cair sobre si a “ameaça”, o “inimigo”, corporizado não só na falência da empresa e consequentemente no desemprego, mas também no fim da sua existência tal como a conheciam.
- “Isto não é uma vida fácil, mas a arte que temos é muito grande”, mais uma vez, “intérpretes da sua experiência passada”, eles, os detentores legítimos deste legado reconhecem condições para legitimar também a imposição deste passado sobre o presente, representando a sua “arte” o veículo sociabilizante.
- “você da Câmara não deviam deixar que morresse”, e aqui a imposição do seu passado como um acto de vontade na socialização.

De certa forma, estas eram as “cicatrices” desta comunidade porque com elas estabeleceram também uma relação afectiva única (materializada na frase “a arte que temos é muito grande”) que se torna também, e a esse tempo, a prova de que existiram (e existiam ainda) enquanto indivíduos e enquanto grupo/comunidade²³⁷. E do

²³⁷ É evidente que as questões de identidade do grupo não se colocam porque a fábrica vai encerrar. Aliás importará aqui referir, apesar de este não ser claramente o contexto em estudo, que a noção de identidade do grupo (“os chapeleiros”) é muito forte e definida quer dentro do grupo, quer de este perante outros grupos/sectores de actividade. Como é, por exemplo, frequentemente referido em diversas entrevistas

mesmo modo sentiam que era urgente preservar para Outros essa evidência de existência (“não deviam deixar que morresse”), mesmo que (e essencialmente se) todos os Outros venham a partilhar de um espaço e de um tempo que já não o deles próprios (no que isto tem de socializador e socializante)²³⁸.

Aquele património representava, naquele instante, a “memória material” das suas vidas, das suas memórias (“isto não é uma vida fácil”), materializava e simbolizava acontecimentos do passado que “poderiam morrer”, desaparecer. E neste sentido, como diria Marc Guillaume, “Pouco importa[va] que eles [os objectos e a “grande arte”] deformem nessa ocasião o que realmente se passou, uma vez que ainda assim participam da significação presente que eu quero dar a esse passado”²³⁹.

E isto é tão mais verdade quanto o facto de todos eles sentirem a ameaça da perda, da perda do seu emprego, da perda da fábrica que os viu crescer, da perda da sua própria história individual, da perda da sua existência. De certa forma, e como defende ainda Estanque,

“é sobretudo nos contextos onde os mecanismos de opressão ou os sentimentos partilhados de segregação e exclusão se tornam mais patentes

realizadas a ex-operários, a condição de chapeleiro era, dentro da cidade, uma condição de prestígio perante outros grupos. Por exemplo, as raparigas em idade de casar, teriam uma apetência especial para fazê-lo com um chapeleiro. Quer isto dizer, que socialmente a noção de classe e de identidade dessa classe esteve sempre muito patente. Sobre este assunto consulte-se, por exemplo, Estanque, E. (2000). Entre a Fábrica e a Comunidade. Subjectividades e Práticas de Classe no Operariado do Calçado. Porto: Edições Afrontamento.

²³⁸ De certa forma, e como foi referido neste trabalho, todo aquele mundo de máquinas e ferramentas e intrincados processos de produção, não tinha naquele momento um valor económico, nem de prestígio nem de antiguidade. Tinha sobretudo, como diria Chagas, uma aura, e uma aura que era fruto dos significados e valores socialmente construídos pela comunidade que o tentava proteger, porque com ele estabeleceu uma relação emocional, com ele se identificava, nele se revia.

²³⁹ Guillaume, M. (2003). A Política do Património. Porto: Campo das Letras. p. 72

(acentuando o sentimento de pertença a um destino comum), ou seja, é onde a presença do Outro se torna mais ameaçadora – seja essa ameaça real ou ilusória – que a identidade mais tende a ganhar uma materialidade própria e a estruturar-se em formas concretas de acção, sejam elas defensivas ou ofensivas, sejam elas emancipatórias ou autodestrutivas”²⁴⁰

Estava-se assim perante uma **memória** e a exigência da sua **conservação**.

A identidade daqueles operários residia dentro das paredes da fábrica. Caberia à Câmara, no seu entendimento, não só zelar por essa identidade como conferir-lhe corpo, visibilidade, proteger aquele mundo fragilizado pela eminência do seu fim. E foi no seio desta realidade que a conservação daquele património, material e imaterial, se revestiu verdadeiramente de importância e significado social. Não se estava perante um património enfermo de antiguidade mas sim de um património que se afirmava pela sua capacidade emotiva de gerar processos de identificação, de auto-definição (nenhuma daquelas máquinas e ferramentas, eram máquinas e ferramentas, mas antes pedaços de vidas). Aquele património era assim o “espelho onde a população se contempla, para nele se reconhecer (...) um espelho que a população mostra aos seus hóspedes, para que eles a compreendam melhor, no respeito pelo seu trabalho, pelo seu comportamento, pela sua intimidade”²⁴¹.

E foi precisamente este espelho que os alunos da Escola João da Silva Correia souberam descobrir e que os operários, encarregados e algumas chefias da fábrica me fizeram contemplar. Era nesta

²⁴⁰ Estanque, E. (2000). Entre a Fábrica e a Comunidade, Subjectividades e Práticas de Classe no Operariado do Calçado. Porto: Edições Afrontamento. p. 44

²⁴¹ Georges-Henri Rivière *apud* Pessoa, F. S. (2001). Reflexões sobre ecomuseologia. Porto: Edições Afrontamento. p. 42

indústria, e não em qualquer outro património possível, que esta comunidade se reconhecia e através do qual se pretendia mostrar aos olhos dos Outros.

Ao longo de todo o tempo que estive dentro da fábrica (o que era suposto ter sido uma visita de pouco mais de uma hora, transformou-se numa manhã inteira e depois disso, em dois meses seguidos) ouvi contar as histórias de quem lá viveu dentro uma vida inteira, ouvi falar de matérias primas e ‘truques’ de produção, dos namoros e das arrelias, da máquina que deixou marcas para a vida e da vida dos homens que não lhes sobreviveram. Era um mundo novo para mim. O único mundo para muitos deles. A vida de S. João da Madeira para todos nós.

Por tudo isto e, como consequência disto, comecei por dizer que este museu é um processo accidental, no sentido em que a resposta à pergunta inicial é dada pela comunidade antes mesmo de ter sido claramente formulada.

Constituída uma equipa de trabalho e investigação, num momento posterior, o desenvolvimento deste projecto foi sendo sempre definido por intermédio de diferentes graus e etapas de participação e envolvimento da comunidade.

Foram assim identificadas três tipologias de participação: no processo de investigação, no processo de conservação e finalmente naquilo que foi designado por processo de disseminação.

No primeiro nível de abordagem, o da investigação, foram reunidos diferentes grupos de trabalho constituídos por operários e ex-operários, empresários e ex-empresários da indústria de chapelaria, famílias de operários e descendentes. Destes grupos de trabalho foram resultando com o tempo entendimentos diversificados acerca do património que se tinha em mãos e um inventário que, muito mais do que exaustivo, tinha um sentido, um sentido socializador e socializante e por conseguinte leituras múltiplas e questionamentos

diversos (a máquina que se torna numa extensão das mãos do artesão e com a qual este gera cumplicidades várias, é a mesma que para o empresário representa custos de manutenção e amortizações e a mesma que a esse tempo ocupou o pai anos a fio).

O segundo momento, intimamente ligado ao primeiro (porquanto entendamos o inventário como acto de conservação em si) envolve mais uma vez os operários e empresários, naqueles que são os seus saberes próprios e determina um conjunto de opções, quer do ponto de vista da conservação preventiva quer do ponto de vista da actuação ao nível do restauro propriamente dito. Já com o processo de intervenção a decorrer sobre o espólio, organizam-se pequenas visitas às oficinas onde decorrem essas acções. Estas visitas, abertas ao público em geral, mobilizaram professores e alunos de diferentes graus de ensino provenientes de escolas de diferentes concelhos, mas também visitantes das mais diversas proveniências, ligados ou não a esta indústria, oriundos ou não de S. João da Madeira, imprensa, decisores políticos, meros curiosos, tendo como objectivo fundamental promover a ‘apropriação’ deste património por intermédio da sua acção de preservação.

Finalmente, no que diz respeito à disseminação, enquadrámos aqui iniciativas de colaboração no domínio da investigação e é especificamente orientado para os sectores mais jovens da população.²⁴²

Desenvolveram-se então pequenos projectos de investigação em quase todas as escolas do concelho, que sob a temática geral de “O Meu Museu” pretendiam levar os alunos a uma descoberta do mundo

²⁴² É interessante registar que aquando da operacionalização do projecto Agenda 21 Local, e no âmbito da acção “Três gerações, três visões”, as professoras do 1º ciclo do ensino básico referiram que os seus alunos identificam na indústria do calçado a actividade mais importante da cidade, sendo para muitos desconhecida a existência da chapelaria em S. João da Madeira! (o projecto Agenda 21 Local pode ser consultado em www.agenda21sjm.org)

da chapelaria nas suas vertentes social, demográfica, económica e cultural.

Assim, e no momento exacto da abertura do museu, esta era já uma instituição largamente debatida dentro e fora da cidade. Gradualmente, o museu foi impondo a sua existência muito antes de ser formalmente inaugurado. E tal, se se deveu, por um lado, ao facto deste museu estar a trabalhar um património que fazia sentido e que se revestia de sentido para esta população, por outro, foi também resultado do facto de se ter assumido muito cedo que o museu da chapelaria seria um processo em crescimento contínuo, que ao longo do tempo se iria adaptando às exigências, necessidades e aspirações próprias desta população tornando-se desta forma um espaço de criatividade e intervenção, que se fundamenta numa memória (múltipla e frequentemente antagónica), na memória que a sua comunidade elegeu, na qual se revê e onde a diversidade cultural proveniente dos mundos tantos que reúne e permanentemente questiona, é plenamente assumida como factor de desenvolvimento humano desta comunidade.

Dito de outra forma, do ponto de vista do desenvolvimento efectivo da comunidade, tornou-se evidente, no caso do museu de S. João da Madeira, que não seria possível (como não o foi) querer impor modelos de desenvolvimento cultural e patrimonial se estes não emergissem (conforme emergiram) da própria comunidade.

Não creio que se possa afirmar com toda a certeza que os conceitos de património industrial, material e imaterial, museu industrial, identidade e memória colectiva, estivessem presentes e cientificamente formulados nas frases simples que me foram dirigidas pelos operários quando pela primeira vez entrei na “Empresa”, mas o que é certo é que as respostas residiam neles próprios, assim como os caminhos que havia que trilhar para lá chegar. E só assim se pode compreender o seu envolvimento em todo o processo.

4.1 Imagens do Fim e do Princípio²⁴³. Da Fábrica ao Museu.

“Como num filme de encomenda as imagens mostram-nos a fábrica em laboração, a comunidade de trabalho, a distribuição da actividade no espaço, o maquinismo, o produto. (...)”

Depois a produção escasseia, as áreas desertificam-se, é o anúncio do fim: o abandono sente-se na perda de arrumação do mobiliário, nas cadeiras e bancos esparsos, sem a geometria do hábito, nos restos da produção, na truncada nomeação da empresa, da indústria.

As imagens crescem em representação simbólica. Os complexos culturais quando morrem deixam-nos no lugar e no tempo, mais do que uma identificação, uma sugestão, um palpite. O objecto, porque é cultural, guarda o seu significado no símbolo e o sentido no nosso olhar.”²⁴⁴

²⁴³ “Imagens do Fim e do Princípio” foi título da primeira grande exposição de fotografia organizada pelo Museu da Chapelaria aquando das I Jornadas de Museologia da Indústria da Chapelaria. Recupera-se aqui este título por analogia com a temática que se pretende abordar. Refira-se que a colecção de imagens apresentada nesta exposição (algumas das quais reproduzidas no Anexo 2 deste trabalho), da autoria do fotógrafo Anibal Lemos, inicia-se com imagens da fábrica ainda em pleno funcionamento, terminando no dia em que a fábrica encerra definitivamente. Ou como afirma Maria do Carmo Serén, tratou-se de “captar, no tempo, a degradação de uma ideia, de uma actividade e de um edifício, antes de projectar para um outro futuro a sua recuperação. Trata-se de seriar a fase de esgotamento, o abandono e morte e ressurreição. Na vida de todos os dias a coisa não se faz por menos e o recurso à narrativa mítica ultrapassa todos os criticismos e todas as ideologias do saber”. Serén, M.C. (2001). Jogos Metafísicos da Presença/ausência na Fotografia de Anibal Lemos, in, Cord. Comissão de Trabalho do Museu da Indústria de Chapelaria. (2001). Livro de Actas das I Jornadas de Museologia da Indústria da Chapelaria. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira. p. 27

²⁴⁴ Serén, M.C. (2001). Jogos Metafísicos da Presença/ausência na Fotografia de Anibal Lemos, in, Cord. Comissão de Trabalho do Museu da Indústria de Chapelaria.

Anunciado e cumprido o fim da fábrica, seguiram-se penosos dias e meses e anos para os trabalhadores²⁴⁵. O último a sair da fábrica foi o Sr. Méssio Trindade. Trancou a frágil mas pesada porta de madeira pela última vez e entregou as chaves à Câmara Municipal²⁴⁶.

Atrás de si jaziam, débeis, todas as memórias de uma vida inteira dedicada a fazer chapéus, as suas, as dos seus colegas e as de todos os chapeleiros que desde 1914 por lá tinham passado. O edifício, agora abandonado, parecia murmurar os silêncios de todas aquelas vozes. As sombrias paredes da fábrica faziam antever uma memória de lugar que não era porém em si uma existência, se não no que guardava de ausência. Espraivavam-se pelos corredores vazios cicatrizes ocultas. Memórias do trabalho. Memórias de um tempo e de um lugar onde máquinas e homens cruzaram caminhos²⁴⁷.

A par e passo, operários e máquinas, que outrora haviam disputado violenta e inexoravelmente o seu lugar dentro da fábrica²⁴⁸,

(2001). Livro de Actas das I Jornadas de Museologia da Indústria da Chapelaria. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira. p. 27

²⁴⁵ O processo de falência da fábrica foi complexo, associando-se ainda processos judiciais de indemnizações aos trabalhadores. Sobre esse assunto vejam-se as referências existentes nas diversas entrevistas realizadas aos ex-operários (disponíveis para consulta no Centro de Documentação do Museu da Chapelaria).

²⁴⁶ A Câmara Municipal adquiriu o edifício da fábrica ao então proprietário, a empresa Engil. Veja-se sobre este assunto as notícias publicadas na imprensa local.

²⁴⁷ Sobre este assunto vejam-se as ilustrações 7 a 9 do Anexo 2 deste trabalho.

²⁴⁸ Quando em 1914 António José Oliveira Júnior funda a Empresa Industrial de Chapelaria (a *Fábrica Nova*, como ficou conhecida à época) e mecaniza esta indústria, gera-se em S. João da Madeira um movimento operário de grande contestação. As máquinas representavam naquele momento o desemprego de todos aqueles operários, cujo trabalho era então absolutamente manual. Esta situação, também muito instigada por outros industriais que viam na Fábrica Nova uma séria ameaça ao seu próprio negócio, é admiravelmente descrita por João da Silva Correia no seu romance intitulado “Unhas Negras”. Atente-se, a título de exemplo, nesta passagem: “Se eu fosse operário (...) Punha em pé de guerra todos os meus companheiros, ia com eles à Fábrica Nova, e antes mesmo das maravilhosas máquinas nos reduzirem à miséria, reduzíamos nós as máquinas a sucata”. (Correia, J. (2003).

ferramentas e mobiliário, matérias-primas e feltros, chapéus por acabar e chapéus acabados, todos eles, abandonaram o seu lugar de sempre²⁴⁹. Mas não para sempre. Como me confidenciou o Sr. Méssio no dia em que fechou a porta, “só espero que Deus me dê tempo para ver as minhas meninas no seu lugar outra vez”²⁵⁰. E esta era, já na altura, a esperança de quase todos, uma esperança que se revestia na forma de museu, de um museu que iria nascer na sua cidade, com as suas máquinas e as suas ferramentas. Um museu industrial dedicado à chapelaria.

Seguir-se-ia pois uma tendência cada vez mais espontânea no seio de comunidades profundamente industrializadas, como era, de resto, o caso de S. João da Madeira. Como diria Amado Mendes, “para um número crescente de pessoas, os engenhos e máquinas, fábricas, moinhos, que têm dominado a paisagem nos últimos dois séculos, têm-se tornado profundamente significativos como parte do

Unhas Negras. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira. p. 90). E a propósito dos receios dos operários, atente-se nesta passagem: “Mas o dó de peito, a ária trinada, tem sido a Fábrica Nova. Faz-se uma espécie de guerra santa. Santo Nome de Jesus!... Vai ficar tudo a pão e água!... Naquelas malditas máquinas, metem-se os coelhos ainda vivos, de um lado, e saem chapéus já prontos, do outro. Mas se por acaso a obra traz defeito, não há dificuldades de maior. Devolvem-se os chapéus à engrenagem, e ela repõe os coelhos, vivos outra vez!” (Correia, J. (2003). Unhas Negras. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira. p. 125)

²⁴⁹ Sobre este assunto vejam-se as ilustrações 10 a 21 do Anexo 2 deste trabalho. Refira-se que todo o património da empresa foi vendido em hasta pública, sendo que a Câmara Municipal de S. João da Madeira adquiriu o espólio relativo à chapelaria (recorde-se que esta empresa tinha outros sectores de actividade, nomeadamente o da borracha para o fabrico das famosas sapatilhas Sanjo). As matérias-primas e os chapéus semi-acabados ou acabados, considerados sem valor comercial, foram também recolhidos pela Câmara Municipal, assim como a documentação da fábrica sem valor judicial (e que por conseguinte não tinha sido confiscada pelo Tribunal). Todo este espólio é guardado nos armazéns da Câmara Municipal durante alguns anos, sendo aqui que se inicia todo o processo subsequente de estudo da colecção e trabalho de conservação preventiva e restauro.

²⁵⁰ Anotado em caderno de notas pessoal e confirmado com o autor.

seu património Cultural”.²⁵¹ E também aqueles operários não eram alheios a este sentimento. Também para eles este era um património repleto de sentido cultural, porque entendiam que ali estava inscrita uma parte importante da história da cidade e das suas próprias histórias.

Como afirma Serén,

“Fundar o Museu da Indústria da Chapelaria de S. João da Madeira no preciso espaço que foi a fábrica de chapelaria, é responder, com o sinal dos novos tempos, a uma forte e centenária tradição produtiva, origem de profundas alterações demográficas e sociais. E, de certa forma, alicerçar nas consciências, a importância desse sector na construção da vida local e nacional, paradigma de uma viragem definitiva da economia rural e artesanal para a industrial. (...)”

A criação de um Museu de indústria surge assim como um elemento aglutinador de uma tradição e de uma intenção de progresso, já que refere um espaço que acompanhou, através de processos sócio-económicos muito específicos, o desenvolvimento da indústria nacional”²⁵²

Assumindo-se pois que este museu seria um elemento aglutinador de uma tradição, e que a nascer seria de carácter

²⁵¹ Mendes, A. (1990) A Central Térmica dos HUC (Edifício das Caldeiras): Monumento Industrial a Preservar e Reutilizar, *apud*, Ramos, P. O. “Breve História do Museu em Portugal”, in, Rocha-Trindade, M. B. (1993). Iniciação à Museologia. Lisboa: Universidade Aberta. p. 61

²⁵² Serén, M.C. (2001). Jogos Metafísicos da Presença/ausência na Fotografia de Aníbal Lemos, in, Cord. Comissão de Trabalho do Museu da Indústria de Chapelaria. (2001). Livro de Actas das I Jornadas de Museologia da Indústria da Chapelaria. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira. p. 31

industrial, havia que capitalizar todo o potencial humano que circundava este património, aquele que verdadeiramente parecia afirmar-se como objecto de estudo, fazendo assim respirar uma identidade que, se emergia de forma espontânea, afirmava-se também, e cada vez mais, como paradigma de todo o processo museológico que se seguiria.

Do ponto de vista da concepção teórica do futuro museu da chapelaria, dois pressupostos foram imediatamente definidos, por um lado, pretendia-se que este fosse um museu dinâmico e, por outro, que fosse um museu unido à comunidade. Tais intenções são claramente expressas na candidatura realizada ao Programa Operacional da Cultura, que viria a financiar o projecto, sendo então afirmado que,

“Pretende-se um museu, em contacto com a população local e com os seus públicos existente e potenciais. Mais do que uma mera ‘exposição de tesouros’, o museu será o local do ‘ver e aprender a fazer’ e até do ‘fazer verdadeiro’. Para tal será necessário conceber as exposições com áreas de actividades para o público (para os vários públicos), devendo o museu, expor, explicar, ensinar, fazer e deixar fazer. A recriação de ambientes (sons, cheiros, cores) é uma das apostas mais difíceis num museu deste tipo, mas pode resultar para a satisfação do público. (...) O museu não se limitará a mostrar maquinarias, quedas, mudas, limpinhas e oleadas: o museu deverá recriar ambientes, fornecer ao visitante experiências multisensoriais, dar ao seu público uma visão tão próxima quanto possível da das realidades que habitaram um dia aquelas paredes.”²⁵³

²⁵³ Câmara Municipal de S. João da Madeira. (2000). Candidatura “Criação e instalação do Museu da Indústria de Chapelaria”, p. 2. (candidatura apresentada em

Desde logo era definido, como primeiro pressuposto, a criação de um museu que mais do que decrépito depósito de máquinas seria um museu em movimento, um museu que trouxesse aos seus públicos diferentes graus de interactividade que, se passavam claramente por criar momentos de experimentação (“fazer e deixar fazer”), pretendiam também, e mais do que isso, estabelecer uma linguagem de aproximação sensorial com os seus públicos, inserindo-os num contexto tão próximo quanto possível daquele que os operários julgavam importante preservar. Defendia-se assim, e desde logo, que o museu não iria sofrer de um “shiny machine syndrome”²⁵⁴. Subentende-se também que muito mais do que uma exposição permanente, o museu teria ainda espaços próprios consignados especificamente ao “ver e aprender a fazer” e até ao “fazer verdadeiro”.²⁵⁵

Por outro lado, e indo ainda mais longe, era também objectivo criar um museu afectivamente unido à comunidade que o havia elegido como o seu museu, pelo que foi estabelecido desde o primeiro momento que:

“(…) será necessário trazer para o museu os que trabalharam na fábrica que ocupou o edifício, os seus ambientes familiares, angústias e alegrias, vida quotidiana, o caminho do trabalho, o vestir e o despir da roupa de trabalhar, a hora da refeição; memórias que se perdem inevitavelmente com o correr dos anos se não forem recolhidas e preservadas. Não há património sem

26 de Outubro de 2000 ao Programa Operacional da Cultura, Eixo Prioritário 1, Medida Modernização e Dinamização dos Museus Nacionais, homologada por Despacho do Ministro da Cultura em 13 de Março de 2001).

²⁵⁴ Davies, K. “Cleaning up the Coal-Face and Doing Out the Kitchen”, in, Kavanagh, G. (1996). *Making Histories in Museums*. Londres: Leicester University Press. p. 105

²⁵⁵ Este assunto é retomado no capítulo Projecto Museológico e de Arquitectura.

memória e a memória tende a esvair-se se não a preservarmos.”²⁵⁶

De certa forma, o que aqui se pretendia claramente rejeitar era a visão do objecto enquanto o símbolo totémico de que se falou em capítulos anteriores e desta forma garantir que as máquinas e ferramentas e matérias-primas desta indústria não só não seriam sobrevalorizadas relativamente à componente humana, como também não seriam vistas, como afirmava Davies, na sua qualidade de objectos de arte “(...) beautiful and noble in their power.” Como a própria autora acrescenta, frequentemente “Representation of the people who worked, designed, maintained or benefit from them [the objects] are disregarded. It is almost as if human presence would complicate and detract from the majesty of machinery”.²⁵⁷ Aqui, pelo contrário, a vida das pessoas, as suas angústias e alegrias e tudo o mais que dissesse respeito a este mundo de homens e mulheres, faria necessariamente parte do discurso que se pretendia apresentar encerrando-se assim o círculo. Afinal, havia sido por intermédio dessas pessoas e das suas histórias e dos seus desalentos que toda a história havia começado.

Mas por outro lado, um outro nível de informação pretendia vir a ser explorado no seio do discurso museológico. Como foi referido no Encontro Nacional de Museologia e Autarquias, realizado em 2000,

²⁵⁶ Câmara Municipal de S. João da Madeira. (2000). Candidatura “Criação e instalação do Museu da Indústria de Chapelaria”, p. 3. (candidatura apresentada em 26 de Outubro de 2000 ao Programa Operacional da Cultura, Eixo Prioritário 1, Medida Modernização e Dinamização dos Museus Nacionais, homologada por Despacho do Ministro da Cultura em 13 de Março de 2001).

²⁵⁷ Davies, K. “Cleaning up the Coal-Face and doing out the Kitchen: The Interpretation of work and workers in Wales”, in, Kavanagh, G. (1996). Making Histories in Museums. Londres: Leicester University Press. p. 106

“Será ainda necessário fazer entender ao público o que era viver integrado na indústria dos chapéus: o que se podia comprar com um ordenado de operário, de empregado de escritório, de dono da fábrica; o que se comia e se bebia no refeitório da fábrica, as anedotas que se contavam; como se chegava à fábrica (a pé, de bicicleta...); enfim, como era a S. João da Madeira do tempo em que se usava chapéu. O uso do chapéu é outra análise que o museu vai realizar: usar chapéu é um acto social que merece estudo e apresentação num museu dedicado à produção dos chapéus. Quem usa/usava chapéu? Como o usava? Em que circunstâncias? Quanto custava usar chapéu? (...) O chapéu foi objecto de literatura e de cinema, de publicidade e de comércio, não só de indústria, e estas outras facetas deverão também estar presentes no museu. Estas análises ultrapassam em muito o reduto da indústria de chapéus, mas interessam ao museu porque interessarão certamente ao seu público.”²⁵⁸

Dito de outra forma, o que se pretendia apresentar seria um museu que muito para além de falar acerca de uma indústria muito específica, falasse também da vida dos homens que fizeram essa indústria, daqueles que compraram os chapéus que ali foram produzidos e daqueles que viveram na terra que os produziu. Assumia-se, portanto, como objectivo fundamental conceber

“Um museu de máquinas que foram usadas por homens que ainda podem dar o seu testemunho acerca

²⁵⁸ Lira, S. e Menezes, S. (2000). Um Museu de se lhe tirar o chapéu..., Encontro Nacional de Museologia e Autarquias (original com autorização dos autores, s.d., s.p.)

das tais máquinas; porque um museu de maquinaria sem homens é um museu de ferro velho, um necrotério mecânico que dificilmente despertará mais que um fugaz interesse. Cada objecto que o museu expuser há-de ter uma história para contar; cada história contada há-de evocar memórias de pessoas, algumas ainda vivas e que podem estar lá, contribuindo para fazer do espaço museológico um espaço socialmente activo, culturalmente interessante, pedagogicamente útil.”²⁵⁹

4.1.1. Projecto museológico e de Arquitectura

Do ponto de vista da concepção deste projecto, entendeu-se como profundamente pertinente fazer acompanhar o desenvolvimento do projecto museológico com o desenvolvimento do programa de arquitectura. Se, por um lado, havia que museografar a indústria da chapelaria, por outro, havia que pensar desde logo no tipo de recuperação e valorização que se pretendia para o edificio da antiga Empresa Industrial de Chapelaria. Desta forma, foram assumidos dois pressupostos, por um lado, pretendia-se a criação de um equipamento que permitisse várias utilizações por públicos diferenciados e, por outro, defendia-se que o tratamento arquitectónico deveria respeitar tanto quanto possível o edificio existente pretendendo-se assim manter o testemunho do edificio eminentemente industrial, tanto ao nível da sua visibilidade exterior²⁶⁰ quanto ao nível da divisão interna

²⁵⁹ Lira, S. e Menezes, S. (2000). Um Museu de se lhe tirar o chapéu..., Encontro Nacional de Museologia e Autarquias (original com autorização dos autores, s.d., s.p.)

²⁶⁰ Refira-se aqui que uma das questões mais difíceis de resolver se prendia com a cor das fachadas do edificio. O que havia chegado aos dias de hoje eram umas fachadas acinzentadas e totalmente inexpressivas do ponto de vista estético e que eram resultado de quase um século de poluição provocada quer pelo trânsito que circulava na antiga Estrada Nacional N.º 1, quer sobretudo pelas chaminés da Fábrica Oliva e que levaram os administradores da empresa, no fim da década de 80 do século passado a pintar o edificio naquela cor (segundo informação dada este é já um período

dos espaços. Como afirma Suzana Fernandes, autora do projecto de arquitectura,

“Preservar as características físicas do edifício foi um dos princípios deste projecto, no entanto, o espaço físico que nos foi reservado levou a repensar o organigrama da distribuição das áreas, em parceria com o programa museológico que foi sendo desenvolvido em simultâneo com o projecto de arquitectura visto tratar-se de uma recuperação de um espaço existente e que condiciona o programa museológico.

A proposta que se apresenta para a remodelação e adaptação da Empresa Industrial de Chapelaria para a instalação do Museu visa o melhoramento do espaço físico edificado, conservando as características arquitectónicas e estéticas do edifício, assim como as funcionalidades próprias dos espaços e respectivos percursos, resultando da proposta de organigrama definido no âmbito do Programa Museológico elaborado pela Comissão de Trabalho.”²⁶¹

de grande contenção de despesas e aquela tinta não só era mais barata como exigia menos manutenção). Porém, em algumas zonas do edifício que haviam estado mais protegidas destas condições, encontravam-se sinais de que o edifício talvez tivesse sido de um amarelo vivo. Sem certezas, foi feito então um levantamento fotográfico (fotografias da década de 70 do século passado comprovavam efectivamente a cor original do edifício) e posteriormente foram consultados operários, administradores e população em geral de gerações mais antigas, que acabaram por confirmar que efectivamente o edifício teria sido originalmente amarelo com um lambrim exterior de cor óxido de ferro. Comprovada esta teoria, esta passou então a ser a opção para a cor exterior do edifício.

²⁶¹ Fernandes, S. (2001). O Programa e o Projecto de Arquitectura, in, Cord. Comissão de Trabalho do Museu da Indústria de Chapelaria. (2001). Livro de Actas das I Jornadas de Museologia da Indústria da Chapelaria. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira. p. 96

De facto, um dos primeiros desafios levantados à equipa passava por, não só fazer articular dois discursos diferentes (o museológico e o arquitectónico), como ainda, gerir as especificidades próprias de uma pré-existência. Do edifício original restava apenas a sua fachada principal (originalmente a fábrica é composta por uma vasta área central cercada por alas de edifícios que foram demolidos²⁶²), a que se anexava uma esplanada actualmente desimpedida de construções. Neste sentido, e como refere Suzana Fernandes,

“Com este projecto é pretendido um melhoramento do edifício existente e o que resta de um conjunto de edifícios que devido ao processo que envolvia o encerramento da empresa e posteriores liquidações de dívidas e também o estado de degradação em que se encontravam, foram demolidos, resultando apenas como espaço de intervenção o corpo principal do edifício.

O edifício desenvolvia-se de uma forma quadrangular, formando pátios descobertos no seu interior em forma de claustro e onde, por força das necessidades, iam sendo construídos aumentos para colmatar a falta de espaço que se ia fazendo sentir. O que resta do edifício é o corpo principal (...).”²⁶³

²⁶² Sobre este assunto comparem-se as ilustrações 7 e 21 do Anexo 2 deste trabalho. No primeiro caso é perfeitamente visível o pátio central rodeado por três edifícios (o quarto edifício estará nas costas do fotógrafo). No segundo caso já só se vê o corpo central do edifício (as duas zonas mais claras, no topo norte e sul do edifício, deixam perceber a zona de demolição).

²⁶³ Fernandes, S. (2001). O Programa e o Projecto de Arquitectura, in, Cord. Comissão de Trabalho do Museu da Indústria de Chapelaria. (2001). Livro de Actas das I Jornadas de Museologia da Indústria da Chapelaria. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira. p. 97

Este corpo central era composto por caves, piso térreo e primeiro andar, numa distribuição quase simétrica se tomado por eixo a entrada central, perpendicular à estrada, estando em alguns pontos, em muito mau estado de conservação o que implicaria necessariamente intervenções profundas²⁶⁴. Enquanto fábrica, o edifício assumia claramente quatro áreas principais, que se dividiam entre os armazéns de matérias-primas, a zona de fabrico, o armazém de produto fabricado e as instalações do pessoal (escritórios, bar e refeitório, atendimento ao público, sanitários e vestiários), que se pretendiam manter como princípio organizativo dos espaços museológicos a criar, reflectindo assim parte do ambiente industrial que o edifício conheceu quando nele se exercia a sua função original.

Numa primeira fase de trabalhos foi então realizado um levantamento das divisões (mesmo as amovíveis ou temporárias) impostas aos espaços arquitectónicos, tendo sido assumida a necessidade de preservar todo o mobiliário ainda existente nas instalações ou outro de que se tivesse notícia, se não materialmente pelo menos em registos fotográficos ou desenhados. Em simultâneo foi também realizado um inventário completo de todo o espólio existente, tendo nesta altura sido assegurada a preservação da documentação encerrada na cave do edifício ou espalhada pelas diferentes salas do edifício (e que actualmente está devidamente preservada no Centro de Documentação do Museu).

A fase seguinte prendeu-se com a articulação dos dois projectos estruturantes da criação do museu.²⁶⁵ Desde uma fase muito

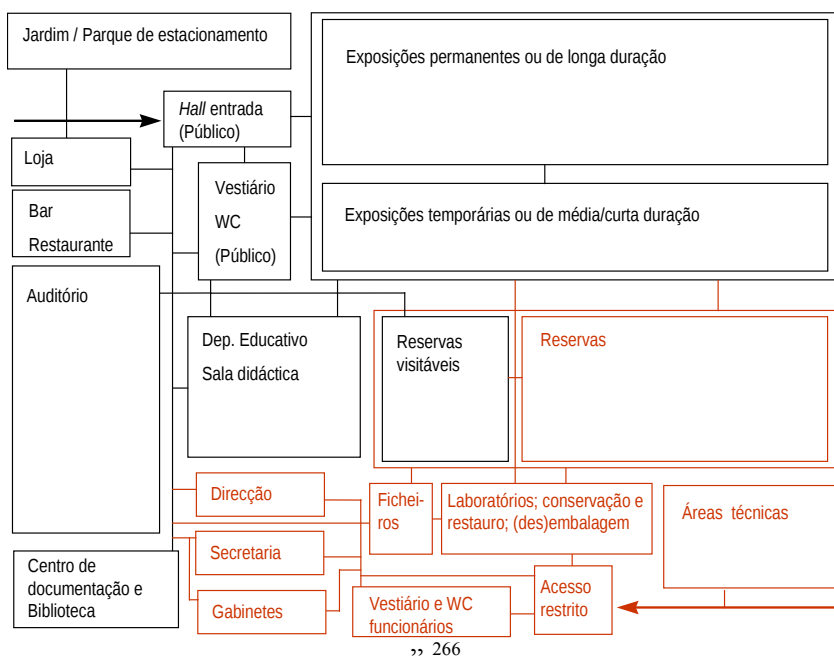
²⁶⁴ Sobre este assunto veja-se a sequência de imagens do Anexo 3 deste trabalho.

²⁶⁵ Refira-se que ao longo de todo este período foram desenvolvidas diversas acções que não apenas as que aqui se referem. Aliás, em simultâneo com o desenvolvimento de estudo prévio e do organigrama do museu, decorria um exaustivo e importantíssimo trabalho de pesquisa antropológica, realizado por alunos de Antropologia da Universidade Fernando Pessoa, instituição com a qual a Câmara Municipal de S. João da Madeira estava protocolada. Como refere Sérgio Lira, foi desenvolvido “(...) trabalho de terreno, no âmbito da recolha das memórias dos que trabalharam nas fábricas de chapelaria, (...) desenvolvido por alunos do curso de

embrionária do projecto, a Comissão de Trabalho havia definido duas grandes áreas funcionais, uma de acesso público e outra de acesso reservado, correspondendo cada uma delas a serviços diferenciados. Como referiu Sérgio Lira nas I Jornadas de Museologia organizadas pelo Museu da Chapelaria em 2001,

“Numa fase inicial, aquando das primeiras opções em termos de definição dos espaços arquitectónicos, avançámos com um organigrama do futuro museu que apontava as áreas fundamentais a ter em consideração bem como as relações físicas que entre elas haveriam de ser estabelecidas. Tal base de trabalho contribuiu para a tomada das decisões iniciais no que respeita à utilização arquitectónica do construído pré-existente e foi ultrapassada na análise e consequente desenvolvimento do projecto.

Antropologia que elaboraram um ficheiro de informantes e usaram a metodologia das entrevistas semidirectivas para construir histórias de vida; a organização do espólio foi também iniciada permitindo obter uma ideia clara do existente; por outro lado foi também realizada observação directa de indústrias ainda em laboração no sentido de descrever a cadeia operatória e a organização espacial dos espaços industriais; sobre este trabalho de terreno desenvolveu-se o programa museológico que, para além de definir as diferentes áreas funcionais do museu, estabelece as utilizações das diversas áreas das exposições permanentes, prevendo o(s) percurso(s) de visita e as áreas de exposição e de interpretação.” Lira, S.(2002). O Museu da Indústria de Chapelaria de S. João da Madeira. (original, com autorização do autor, s.d.,s.p.)



Daqui se depreende que a área destinada a acesso público seria constituída por zonas destinadas às exposições permanentes e de longa duração e a exposições temporárias, por um auditório, uma zona para desenvolvimento de actividades didáctico-pedagógicas (serviço educativo), um centro de documentação, reservas visitáveis, bar/restaurante, parque de estacionamento e loja; a área de acesso reservado seria destinada aos gabinetes de trabalho, ao espólio em reserva, a operações de conservação preventiva e/ou restauro e a áreas técnicas.

²⁶⁶ Lira, S. (2001). Museu da Indústria da Chapelaria de S. João da Madeira – Programa Museológico, in, Cord. Comissão de Trabalho do Museu da Indústria da Chapelaria. (2001). Livro de Actas das I Jornadas de Museologia da Indústria da Chapelaria. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira. p. 86

O organigrama assim definido serviu posteriormente de linha orientadora para o desenvolvimento do projecto de arquitectura, sendo que as opções foram então as seguintes, nas palavras de Suzana Fernandes,

“O edifício desenvolve-se em quatro pisos, aos quais serão atribuídas as seguintes funções:

Piso -1: zona de serviço onde se concentrarão todas as áreas técnicas de apoio ao funcionamento do edifício, nomeadamente, arrumos, instalações sanitárias, cozinha, áreas de apoio à cozinha, balneários para funcionários, reservas não visitáveis e reservas visitáveis. Outrora teve como desígnio ser o armazém de matérias primas para a confecção do chapéu, adquirindo agora a função de depósito de funcionamento do museu.

Piso 0: o auditório com capacidade para 60 pessoas²⁶⁷, sala de exposições temporárias (onde funcionava o acabamento de chapéus), restaurante/bar e loja (onde funcionava a zona social e de exposição e venda dos chapéus), instalações sanitárias de apoio ao corpo sul, sala de exposições permanentes, recepção/vestíbulo e instalações sanitárias de apoio ao corpo norte.

Piso 1: área educativa, serviços administrativos (corpo central do edifício, área nobre onde funcionava toda a área administrativa e gerência da empresa), instalações sanitárias de apoio ao corpo sul, restaurante, centro de documentação/biblioteca, instalações

²⁶⁷ As alterações posteriores ao projecto vieram a permitir criar um auditório com capacidade para 100 pessoas, sendo que 4 lugares são amovíveis, permitindo assim a permanência de pessoas em cadeira de rodas.

sanitárias de apoio ao corpo norte e sala de exposição permanente.

Piso 2: área de exposições.”²⁶⁸

Graficamente o projecto de arquitectura apresentava assim a seguinte intervenção²⁶⁹



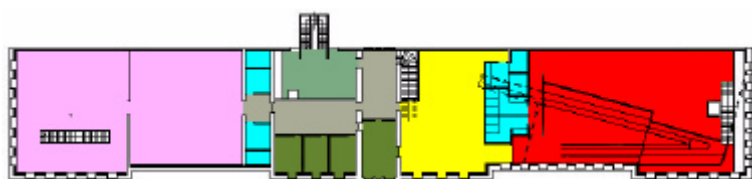
Piso -1



Piso 0

²⁶⁸ Fernandes, S. (2001). O Programa e o Projecto de Arquitectura, in, Cord. Comissão de Trabalho do Museu da Indústria de Chapelaria. (2001). Livro de Actas das I Jornadas de Museologia da Indústria da Chapelaria. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira. p. 100

²⁶⁹ Plantas de Suzana Fernandes, publicadas no artigo Lira, S.(2002). O Museu da Indústria de Chapelaria de S. João da Madeira. (original, com autorização do autor, s.d.,s.p.)



Piso 1



Piso 2

	Estacionamento automóvel		Recepção
	Reservas visitáveis		Loja
	Reservas não visitáveis		Restaurante / Bar
	Sanitários		Exposições temporárias
	Áreas de circulação		Área de apoio (exposições temporárias)
	Cozinha		Auditório
	Arrumos da cozinha; vazilhame		Centro de documentação
	Arrumos e arrecadação		Gabinetes (direcção, administração)
	Áreas técnicas		Área educativa
	Exposições permanentes		

Do ponto de vista das funcionalidades atribuídas a cada um destes espaços, e que resultavam necessariamente do conceito e vocação²⁷⁰ que havia já sido definido para o museu, o que este

²⁷⁰ Conforme se lê no Projecto de Regulamento Interno do Museu da Chapelaria (ainda não formalmente aprovado), na sua Secção II, do Capítulo I, “Conceptualmente orientado para a temática da Indústria da Chapelaria nos seus contornos de produção, comercialização, usos sociais e impactos económicos, o museu da chapelaria assume-

programa museológico e projecto de arquitectura espelhavam era a criação de zonas próprias em função dos serviços que se pretendiam vir a implementar.

Assim, logo na entrada principal do edifício seria localizada a recepção do museu, que antecederia a entrada nas exposições permanentes ou de longa duração. Ao Serviço de Atendimento e Recepção caberia assegurar o funcionamento dos serviços de acolhimento ao público assim como prestar informações sobre as colecções, organização e funcionamento dos serviços, registar os ingressos dos visitantes e utentes dos diferentes serviços e realizar estatísticas de públicos, com vista a um rigoroso conhecimento dos mesmos.

No que concerne às exposições permanentes ou de longa duração (que ocupariam os três pisos da ala norte do edifício), pretendia-se apresentar um discurso que cruzaria dois mundos cronológicos diferentes: o da produção de um chapéu e o da própria indústria da chapelaria. Como afirma Sérgio Lira,

“(...) a indústria de chapelaria será apresentada nas exposições permanentes ou de longa duração de

se como um espaço de reflexão, estudo e investigação de uma realidade que moldou toda a História do Concelho, em particular, e da Indústria, em geral. Será um espaço socialmente activo, cultural e pedagogicamente útil, que evocará histórias e memórias, contribuindo dessa forma para aprofundar e divulgar o conhecimento da identidade e cultura sanjoanenses. O museu integrará um plano mais vasto - regional e nacional - de ordenação do património cultural, edificado, arqueológico, etc., sendo entendido como um núcleo a partir do qual outros pólos possam vir a ser criados. Será o ponto de partida para itinerários culturais que toquem outros pontos de interesse da história da indústria do município e da região, ou mesmo que alarguem o âmbito da visita a outras temáticas, oferecendo aos seus visitantes uma visão mais apurada e interessante da realidade municipal ou regional. Desta forma o museu cumprirá uma das suas funções principais, a de dinamizar a vida cultural e social da comunidade em que está inserido e a de promover o conhecimento sobre essa comunidade, nas suas mais variadas facetas.” (Secção II, Capítulo I do Projecto de Regulamento Interno do Museu da Chapelaria).

forma a permitir ao visitante um percurso que o leve através das diversas fases de fabrico dos chapéus. A cronologia do processo de fabrico será, pois, uma linha condutora ao longo dos diversos momentos expositivos, devendo notar-se como evidente a sequência dos passos da cadeia operatória: da matéria prima (pêlo) até ao produto a comercializar (chapéus) as operações industriais serão expostas sequencialmente. Paralelamente a esta linha orientadora, as exposições deverão ainda contemplar alterações tecnológicas ocorridas em diversas fases da cadeia operatória”²⁷¹

Assim sendo, e como será explicado no capítulo dedicado ao discurso museológico e museográfico, a exposição de longa duração contemplaria seis áreas diferentes que viriam a ser intituladas da seguinte forma: “Do pêlo”, “Do pêlo ao feltro”, “Do feltro ao chapéu”, “Dedos mágicos”, “Comércio” e “Usos Sociais”. Em cada uma destas áreas seriam abordados diferentes assuntos que globalmente explicariam de onde vem o chapéu, como se faz um chapéu, a comercialização dos chapéus e os seus respectivos usos sociais, explorando-se aqui especificamente os fenómenos sociais, culturais e económicos associados ao chapéu enquanto objecto de uso propriamente dito.

No que diz respeito às exposições temporárias, foi prevista a criação de uma sala que pretendia receber um conjunto de exposições com duração limitada (em princípio nunca superior a seis meses) e que visavam dotar o museu de uma actividade cultural dinâmica que por si permitisse não só atrair novos públicos como também fidelizar

²⁷¹ Lira, S. (2001). Museu da Indústria da Chapelaria de S. João da Madeira – Programa Museológico, in, Cord. Comissão de Trabalho do Museu da Indústria de Chapelaria. (2001). Livro de Actas das I Jornadas de Museologia da Indústria da Chapelaria. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira. p. 87

os existentes. Do ponto de vista das temáticas a privilegiar, e sem prejuízo de outras possibilidades, era então assumido que o museu, por organização própria ou em parceria com outras instituições, privilegiaria exposições relacionadas com o mundo industrial da chapelaria (nas suas vertentes sociais, económicas, políticas, culturais, humanas ou outras) e com o mundo do chapéu e temáticas relacionadas com a indústria em sentido mais lato. A sala de exposições temporárias tem, como se constata nas plantas, uma ligação directa com o auditório do museu, opção estratégica que visava já na época permitir que as duas áreas funcionassem em complementaridade, sempre que as actividades culturais a promover assim o exigissem.

Quanto ao auditório pretendia-se essencialmente que este servisse o próprio Museu, na prossecução dos seus objectivos científicos, culturais, pedagógicos e lúdicos, apresentando condições para a realização de seminários, workshops, acções de formação, entre outros. Contudo, e fruto da inexistência de espaços adequados na cidade para este tipo de eventos, assumiu-se desde logo que o auditório poderia vir a ser cedido a instituições externas, sempre que o evento a promover não colidisse com aquelas que são as responsabilidades científicas, sociais e culturais do próprio museu.

Para o serviço educativo e de animação, a quem caberia estabelecer pontos de convergência e entendimento entre as exposições de longa duração, as temporárias e um conjunto de actividades lúdico pedagógicas que viriam a ser organizadas, eram destinadas duas salas do piso 1. Nestas previa-se o desenrolar de diversas iniciativas que visariam contextualizar os visitantes no espaço e tempo da produção dos chapéus, recorrendo para tanto a abordagens sensoriais e experimentais das colecções, e abordando temas como a cidade, as pessoas e os chapéus.²⁷²

²⁷² Foram definidas como competências deste serviço: promover visitas orientadas com exploração pedagógica, ao museu e ao Património industrial do Concelho,

No que concerne ao Centro de Documentação, local privilegiado para a investigação²⁷³, é concebido para dar resposta às necessidades de preservação e valorização dos fundos documentais da história da Empresa Industrial de Chapelaria e outros que viessem a ser incorporados, sendo ainda aqui que se viria a fazer a gestão de documentação específica relacionada com a vocação do centro de documentação e do próprio museu. Entendo-se este espaço como local próprio para a investigação, não só interna como externa ao museu, o centro de documentação teria ainda como missão a disponibilização de informação e apoio à investigação e a gestão e actualização da base

atendendo à diversidade de públicos; conceber e estruturar Itinerários Culturais; promover e organizar Oficinas Temáticas; estruturar um calendário de actividades permanente que contemple a celebração de datas comemorativas, acções de sensibilização e dinamização dos espaços patrimoniais; participar na concepção de exposições; apoiar e promover o desenvolvimento de projectos escolares; promover acções específicas com públicos específicos; colaborar nas actividades editoriais do museu; registar os ingressos dos utentes do Serviço Educativo, e realizar estudos estatísticos, com vista a um conhecimento rigoroso dos públicos.

²⁷³ No Projecto de Regulamento Interno do Museu é defendido que “um dos fins da Instituição Museológica é a prossecução de investigação científica. Neste pressuposto, o museu assumirá a investigação científica como um dos seus objectivos e criará condições para que tal tarefa seja levada a cabo tanto no que respeita a actividade interna do museu, como no que respeita à criação de condições favoráveis para o correcto apoio de actividade de investigação externa ao museu. Assim, internamente, o museu promoverá a investigação científica levada a cabo pelos seus quadros especializados, dando especial importância às temáticas relacionadas com a indústria da chapelaria nos seus aspectos técnicos, à investigação antropológica nas diversas áreas que permitam o enriquecimento do conhecimento sobre a indústria em causa e seus actores e, finalmente, às questões do âmbito mais vasto da museologia industrial, versando especificamente todo o restante património industrial local, promovendo e/ou apoiando estudos conducentes a um conhecimento mais aprofundado da história industrial local e do desenvolvimento social e urbano que se faz em torno das indústrias que caracterizam o concelho. Por outro lado, o museu apoiará os investigadores externos que busquem no museu e no seu Centro de Documentação fontes para trabalhos científicos, nomeadamente facilitando o acesso à informação e permitindo e incentivando a publicação dos resultados de tais investigações.” (Artigo 2º, Secção VI, Capítulo III do Projecto de Regulamento Interno do Museu da Chapelaria).

de dados do museu em articulação com o Serviço de Gestão de Colecções.

Finalmente, e na área criada para as reservas (visitáveis e não visitáveis) funcionaria o Serviço de Gestão de Colecções, cujas responsabilidades passariam pela conservação e restauro (investigar, utilizar e adaptar métodos laboratoriais e processos técnico-científicos, a fim de diagnosticar, definir, coordenar e executar acções de conservação preventiva bem como realizar intervenções de conservação e restauro do património), pelo registo, catalogação e documentação das colecções que ao longo do tempo vão sendo incorporadas no museu (e de acordo com a Política de Gestão de Colecções adoptada), interpretação dos objectos que testemunham a história e desenvolvimento da indústria de chapelaria associando-os necessariamente às memórias que importa recolher junto dos antigos e actuais operários e de todos quantos viveram em torno desta indústria, gestão das colecções (selecção, incorporação, inventariação e estudo das colecções), gestão e actualização da base de dados do museu (em articulação com o Centro de Documentação e Informação) e organização de exposições temporárias, ou outros eventos que impliquem o emprego ou manipulação das peças e colecções.

Definidas as principais áreas e serviços do museu, o projecto teria ainda que dar resposta a um conjunto de outras preocupações que passavam, nomeadamente, pela interactividade que se pretendia estabelecer dentro das próprias exposições. Como afirma Sérgio Lira,

“Pretende-se que o museu se não apresente ao público de forma longínqua e intocável. Pelo contrário, sempre que tal se torne possível em função das necessidades de conservação dos objectos e das colecções e respeitando normas de segurança para o público, deseja-se que seja possível uma relação não apenas visual com as peças. (...) Pretende-se que o

público possa sentir um contacto físico com esses elementos. Para além disso, nos casos possíveis, deseje-se que as máquinas estejam operacionais e que sejam operadas por quem há muito as conhece. (...) Acresce ainda que os produtos das diversas fases de fabrico podem estar disponíveis para que o público toque, mexa, apalpe e cheire. (...) Sempre que possível, o museu reproduzirá essas fontes de sensação, tentando que o visitante possa experimentar através de vários estímulos. A multisensorialidade será, pois, sempre, uma constante ao longo das várias áreas de exposição.”²⁷⁴

Este pressuposto foi também absorvido pelo próprio projecto arquitectónico, sendo o espaço desde logo pensado em função desta realidade. Como afirma Suzana Fernandes,

“Para manter o público mais próximo do Museu (...), criámos espaços onde se permite uma interactividade do público com os materiais expostos. Por razões de segurança haverá sempre situações onde isto não se poderá efectuar mas chamar o público para a frequência do espaço designado por Museu e que transmite uma noção de ‘coisa’ velha e antiga, estática e com uma sobrecarga de anos e anos de história, requer que o funcionamento do edifício seja interactivo com as

²⁷⁴ Lira, S. (2001). Museu da Indústria da Chapelaria de S. João da Madeira – Programa Museológico, in, Cord. Comissão de Trabalho do Museu da Indústria de Chapelaria. (2001). Livro de Actas das I Jornadas de Museologia da Indústria da Chapelaria. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira. p. 87

exposições ou actividades que se desenvolvam no Museu.”²⁷⁵

Como preocupação final, pretendia-se ainda que, não só o edifício como a construção da própria exposição, desse resposta a necessidades muito específicas de determinados públicos, nomeadamente do ponto de vista das acessibilidades, pelo que, e como afirma Lira, “dificuldades motoras ou visuais serão tidas em conta, de forma a possibilitar visitas, tanto quanto possível, autónomas. Todo o percurso estará previsto para cadeira de rodas e serão também empregues os meios adequados a diminuições das capacidades visuais (...)”²⁷⁶

²⁷⁵ Fernandes, S. (2001). O Programa e o Projecto de Arquitectura, in, Cord. Comissão de Trabalho do Museu da Indústria de Chapelaria. (2001). Livro de Actas das I Jornadas de Museologia da Indústria da Chapelaria. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira. p. 98

²⁷⁶ Lira, S. (2001). Museu da Indústria da Chapelaria de S. João da Madeira – Programa Museológico, in, Cord. Comissão de Trabalho do Museu da Indústria de Chapelaria. (2001). Livro de Actas das I Jornadas de Museologia da Indústria da Chapelaria. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira. p. 87

4.1.2. Discurso museológico e museográfico

Como ficou já referido, as exposições de longa duração do museu ocupariam toda a ala norte do edifício, sendo que para a sua construção existiam alguns pressupostos a que não se pretendia renunciar. Por um lado, era objectivo apresentar a cadeia operatória do ponto de vista da sua cronologia operativa e do ponto de vista da sua cronologia tecnológica, facto que resultava desde logo do conhecimento profundo do espólio material já existente (máquinas, ferramentas, matérias-primas, mobiliário de escritório, etc.). Por outro lado, era premissa fundamental garantir que o museu não seria apenas depósito destas máquinas, mas muito mais do que isso, seria um museu de quem trabalhou nesta indústria, pretendendo-se assim garantir que “os actores destas exposições permanentes ou de longa duração não serão [seriam] apenas as máquinas e ferramentas, mas também, de par, os homens que nelas trabalharam e que delas viveram”.²⁷⁷ Finalmente, entendia-se que estas exposições deveriam ser interactivas e, nessa medida, possibilitar aos seus visitantes experiências multisensoriais, o que implicaria concebê-la de forma a que o cheiro, o toque, a audição e, naturalmente, a visão, pudessem entrar em jogo no momento da visita.

Do ponto de vista das colecções disponíveis para serem trabalhadas, a equipa tinha ao seu dispor, uma significativa (em número e género) colecção material, composta por máquinas, ferramentas, artefactos variados, matérias-primas, mobiliário de escritório e produtos em diversas fases de acabamento, uma interessante colecção de sons de máquinas e ferramentas em

²⁷⁷ Lira, S. (2001). Museu da Indústria da Chapelaria de S. João da Madeira – Programa Museológico, in, Cord. Comissão de Trabalho do Museu da Indústria de Chapelaria. (2001). Livro de Actas das I Jornadas de Museologia da Indústria da Chapelaria. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira. p. 88

funcionamento²⁷⁸, uma importantíssima recolha de testemunhos orais de ex-operários e actuais operários, ex-administradores e actuais administradores, comerciantes e comerciais da indústria da chapelaria²⁷⁹, uma vasta colecção fotográfica que ia da fábrica ainda em plena laboração ao momento do seu encerramento (fazia ainda parte desta colecção um conjunto de fotografias retiradas após o ‘abandono’ da fábrica e ao longo de alguns anos, registando-se assim diferentes momentos de degradação do edifício)²⁸⁰, passando ainda por fotografias de todos os informantes que trabalharam com a equipa do museu e, finalmente, uma significativa colecção de documentos e fotografias que haviam feito parte do espólio documental da fábrica.

Com aqueles pressupostos e com estas colecções havia que estabelecer com clareza o discurso expositivo do ponto de vista museográfico e museológico, que assentava antes de mais naquela que era a sensibilidade daqueles que efectivamente trabalharam nesta indústria e mais especificamente dentro desta fábrica. Recolhendo todos os testemunhos possíveis que permitiam reconstituir os cenários produtivos da fábrica (refira-se que, como tantas outras, esta não era uma fábrica cujo *layout* produtivo houvesse sido desenvolvido em função de questões de produtividade, ergonomia de espaços, rentabilização de tempos, ou quaisquer outros critérios que actualmente presidem as preocupações dos gestores industriais mas, pelo contrário, as máquinas e os próprios operários iam-se multiplicando dentro da fábrica na medida em que surgiam e em função de espaços mais ou menos disponíveis para receber mais uma

²⁷⁸ Esta recolha e posterior tratamento foi realizada por Hugo Morango, no âmbito de um projecto de investigação financiado pela Rede Portuguesa de Museus.

²⁷⁹ Esta recolha foi realizada ao longo de vários anos, por intermédio de projectos financiados pela Rede Portuguesa de Museus.

²⁸⁰ Esta colecção de imagens foi realizada entre 1995 e 1997 pelo fotógrafo Aníbal Lemos, tendo dado origem a diversas exposições temporárias, nomeadamente a exposição “Imagens do Fim e do Princípio” realizada em 2001 aquando das I Jornadas de Museologia da Indústria de Chapelaria.

máquina ou mais um operário) e trabalhando especificamente aquilo que os ex-operários, agora informantes do museu, consideravam fazer sentido dentro do museu, estabeleceu-se uma exposição compartimentada em seis áreas funcionais que abre com um grande painel em forma de caixa de luz²⁸¹ onde pode ser contemplado um conjunto de fotografias que recuperando parte da memória da fábrica após o seu encerramento, apelam também para o fim de um mundo e para o início de um outro mundo. Nesse painel lê-se o seguinte texto,

“Dentro destas paredes guardamos máquinas, ferramentas, matérias-primas, chapéus.

Guardamos as histórias que a memória salvou.

Dentro destas paredes escondemos as histórias contadas em segredo das tristezas e dores que a memória não permitiu esquecer.

Guardamos um mundo que é feito de ‘dedos mágicos’.

Dentro deste edifício, que foi um dia o da Empresa Industrial de Chapelaria, uma das mais importantes unidades fabris da cidade, nasceu o Museu da Chapelaria, neste edifício onde primeiramente a indústria foi mecanizada, nesta cidade que foi um dos principais e mais importantes centros produtores de chapéus do País.

Quis-se perante as máquinas e ferramentas, matérias-primas e chapéus, memórias e histórias de vida, intervir o mínimo possível. Manter visíveis todos os traços de um longo percurso, e não camuflar aquelas que são as suas marcas do tempo, que as individualizam e as tornam verdadeiramente únicas.

²⁸¹ Veja-se ilustração 1 do Anexo 4 deste trabalho.

Por isso, traz-se à luz do dia a máquina gasta pelo tempo e a memória de quem nela trabalhou, tal como é recordada, sentida e dita. E por isso também, quem um dia pacientemente nos ensinou, explicar-lhe-á hoje, com a mesma devoção, como era ser chapeleiro, como funcionava a máquina e como se fazia um chapéu.

São eles, ex e actuais operários, ex e actuais empresários da indústria da chapelaria que hoje recordarão consigo esse mundo mágico. A eles, por todos os anos de vida dedicada a esta indústria e por todas as horas dedicadas a este museu, um profundo e muito especial agradecimento.

E um agradecimento especial também a todos aqueles que ao longo de vários anos deram o seu contributo para a criação deste museu. Desde a primeira Comissão de Trabalho muitas foram as pessoas que colaboraram de forma diferenciada neste projecto. Seria pois impossível enumerá-las a todas, mas o seu trabalho e a sua dedicação foram em todos os casos, sem excepção, determinantes para hoje termos este museu.

Finalmente, recordar dois casos que são exemplares nesta cidade e que impulsionam, cada um do seu modo, o desenvolvimento do Museu da Chapelaria.

O do Rotary Clube de S. João da Madeira que, em 1990, organiza a exposição “Museu da Indústria e Cultura”, que teve lugar no Centro de Arte de S. João da Madeira. A todos quantos se envolveram nesta exposição o nosso reconhecimento.

O da Escola Secundária João da Silva Correia, que cria em 1995 a primeira Sala-Museu da Indústria da

Chapelaria, no âmbito do projecto O nascer de um Museu. A todos os professores, alunos e funcionários da Escola e demais instituições envolvidas o nosso reconhecimento.”²⁸²

É pois chegado então o momento de conhecer o mundo dos “dedos mágicos” que João da Silva Correia imortalizou no seu romance *Unhas Negras*. A vista alcança uma grande nave industrial²⁸³ e os ouvidos captam já uma azáfama intensa de sons. Abre-se a exposição temporária com a secção do pêlo. Como refere Lira,

“Imediatamente após a entrada (...), o visitante será confrontado com uma nave industrial de vastas dimensões onde se acharão instaladas as máquinas de produção do feltro. Aqui, da matéria-prima ‘pele dos animais’ obtém-se o ‘pêlo’, e se esta não é especificamente, uma fase da produção de chapéus, é, sem dúvida, uma fase essencial e tecnologicamente do maior interesse.”²⁸⁴

A iniciar esta secção o visitante confirma o som estridente de máquinas que retiram o pêlo da pele de coelho e um conjunto de outros sons que o fazem sentir estar a entrar dentro de uma fábrica. Depois do primeiro impacto, é apresentada a esse mesmo visitante a primeira torre de interpretação²⁸⁵, intitulada “Do pêlo” onde, para

²⁸² Texto do painel de abertura do Museu da Chapelaria.

²⁸³ Veja-se ilustração 3 do Anexo 4 deste trabalho.

²⁸⁴ Lira, S. (2001). Museu da Indústria da Chapelaria de S. João da Madeira – Programa Museológico, in, Cord. Comissão de Trabalho do Museu da Indústria de Chapelaria. (2001). Livro de Actas das I Jornadas de Museologia da Indústria da Chapelaria. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira. p. 88

²⁸⁵ Veja-se ilustração 2 do Anexo 4 deste trabalho. A este propósito refira-se que foram escolhidos diferentes níveis de legendagem em função da informação que se pretendia passar, a saber, **legenda de identidade**, onde foram apresentadas as grandes

além de uma explicação mais técnica acerca do processo em questão, se pode ler a explicação de Rui Matos Silva, ex-operário da Empresa Industrial de Chapelaria,

“um chapéu de pêlo não é feito de uma única qualidade de pêlo, é feito de uma mistura, há lombos, há barrigas, há patas e por conseguinte, há pêlo de verão e pêlo de inverno, e o pêlo de inverno é muito melhor que o pêlo de verão porque é muito mais comprido (...) os chapéus preparados com pêlo de inverno são muito melhores do que os chapéus preparados com pêlo de verão”²⁸⁶

E ainda na mesma torre Paulo da Silva Bento, ex-operário da empresa Vieira Araújo, acrescenta,

“nessa altura (...) todas as chapelarias tinham cortadoria de pêlo, e compravam peles e depois tinha lá mulheres a cortar... a cortar o pêlo, a tirar a pele e a apartar o pêlo”²⁸⁷

Olhando à sua volta o visitante descobre também um armário de experimentação, onde se lê “Veja com a ponta dos dedos”²⁸⁸ e lá

áreas temáticas da exposição e que pretendiam despertar o interesse para a exploração do espaço expositivo; **legendas de grupo** (apresentadas nas denominadas ‘torres de interpretação’) que contextualizam o visitante na secção que aí se inicia; **legendagem hands-on**, incorporada nos armários de experimentação; e finalmente **legendas de peça**.

²⁸⁶ Extraído da entrevista realizada por Marta Vaz. Original do Centro de Documentação do Museu da Chapelaria.

²⁸⁷ Extraído da entrevista realizada por Pedro Malaquias. Original do Centro de Documentação do Museu da Chapelaria.

²⁸⁸ Vejam-se ilustração 2 (ao lado da torre de interpretação) e 31 do Anexo 4 deste trabalho.

dentro diversos tipos de pêlo de coelho e lã, em diversas fases de tratamento, estão disponíveis para serem sentidas e cheiradas e até para serem levadas de recordação para casa. E um olhar mais permitir-lhe-á ver grandes fotografias de alguns dos operários que trabalharam nesta secção e que nos olham do alto das paredes como se nos quisessem dar as boas vindas, com o sorriso aberto de quem sabia que nós viríamos aqui visitá-los²⁸⁹.

Ao lado de cada máquina uma legenda. Não uma legenda qualquer, mas antes uma legenda feita a partir dos próprios testemunhos dos operários, os mesmos que ensinaram tudo o que sabiam à equipa do museu. A título de exemplo, veja-se esta:

suflosa

desde o início é da pele do coelho, começa da pele do coelho, depois (...) a gente tinha a suflosa (...) que (...) fazia o pêlo maciinho

Adalcino Salazar, ex-operário da empresa Vieira Araújo

tinha uma suflosa (...) o pêlo curado e depois ia para uma suflosa curtir

Paulo da Silva Bento, ex-operário da empresa Vieira Araújo

suflagem do pêlo, que é quando o pêlo é aberto e onde são retiradas as impurezas maiores (...) nessa máquina, a Suflosa, há três passagens: o pêlo passa três vezes na máquina (...) o operador está ali a ver como é que o pêlo cai, cai no chão e chega ao fim e se ainda tem impurezas (...) mas se chegar ao fim e ver que ainda tem muitas impurezas ele sabe que tem de passar outra vez

Helena Araújo, empresa Fepsa, Feltros Portugueses, S.A.

Marca	Carl Heinze
Data	1914
Proveniência	EICHAP
N.º de Inventário	MIC -0053-Q

²⁸⁹ Veja-se ilustração 4 do Anexo 4 deste trabalho (reprodução de uma das imagens colocadas na parede. Na ilustração 3, do mesmo anexo, é possível ver estas imagens à esquerda e direita da imagem).

O que de imediato ficará registado no visitante serão então os sons das máquinas, os rostos e as palavras dos operários, os cheiros e texturas das matérias-primas e depois então, as próprias máquinas. E este é um discurso e uma lógica expositiva que se repetem secção após secção, e ao longo dos três pisos do museu, num labirinto de máquinas cuja disposição nem sempre faz sentido (nem estético nem mesmo produtivo) a não ser para quem de facto conhecia bem esta indústria e sabia que se havia algo que a caracterizava era efectivamente este caos produtivo que obrigava a ‘obra’ a andar para trás e para a frente dentro da mesma secção, ora indo para a máquina de frente ora voltando duas máquinas atrás.

A segunda secção, ainda no mesmo piso, é intitulada “Do pêlo ao feltro”²⁹⁰ e aqui se explica, mais uma vez da mesma forma, como é que o pêlo é transformado em feltro, tendo o visitante a primeira visão daquilo que virá a ser um chapéu: um grande cone de feltro, com cerca de 70cm de altura. Depois disso, o cone irá lentamente encolher através do processo de feltragem que envolve diversas máquinas. Pela riqueza das explicações valerá a pena transcrever a legenda²⁹¹ da semussadeira,

²⁹⁰ Veja-se ilustração 7 do Anexo 4 deste trabalho.

²⁹¹ Veja-se a ilustração 32 do Anexo 4 deste trabalho.

semussadeira

e depois ia para (...) a tal semussage, faz de conta que estavam a lavar roupa, com uma chapa quente a vapor

Paulo da Silva Bento, ex-operário da empresa Vieira Araújo

trabalhava-se por peça, nesse tempo (...) nesse tempo que era semussar à mão, agora é à máquina (...) naquele tempo custava mais (...) cada chapéu que se semussava, eram seis tostões

Raul Dias Ferreira, ex-operário da Empresa Industrial de Chapelaria

ia para a semussagem (...) eles tinham uma coisa com água do lado, tinham uma vassoura, dessas vassouritas (...) pequenas (...) sacudiam em cima da chapa e a chapa começava a ferver (...) aquilo ia mingando, mingando, mingando, quando chegasse a uma certa altura paravam

e então eram uns três roletos (...) o chapéu andava ali no meio e (...) vinha para essas chegadeiras, depois essas chegadeiras davam um bocadinho de trabalho para ele ficar cada vez com mais corpo

Adalcino Salazar, ex-operário da empresa Vieira Araújo

há uma percentagem de redução no feltro muito pequena, mas dá, é como uma primeira anestesia para que as multirollers o aceitem sem o danificar

António Resende, empresa Fepsa, Feltros Portugueses, S.A.

na semussagem também é necessário uma grande delicadeza de mãos

Helena Araújo, empresa Fepsa, Feltros Portugueses, S.A.

Marca Mezzera

Data ---

Proveniência EICHAP

N.º Inventário MIC -0014-Q

Como refere Lira,

“A sala prevista para esta parte da exposição é ampla, permitindo uma visão abrangente de toda a maquinaria exposta. Se bem que o percurso de visita

atravesse a sala longitudinalmente (...), permite-se ao visitante que circunde as máquinas e que descubra, de mais perto, os pormenores técnicos que mais lhe interessem, na área de colocação das máquinas. A existência de indústrias ainda em funcionamento dedicadas às actividades representadas nesta primeira sala poderão ser um complemento importante em termos de visita²⁹², uma vez que se prevê que o visitante possa ser encaminhado para uma passagem por essas unidades industriais ainda em funcionamento e que operam exactamente neste contexto da cadeia operatória.”²⁹³

E sobre esta citação, um comentário. Nesta fase de trabalhos existia apenas o programa museológico e o projecto de arquitectura, estando ainda por realizar todos os projectos de especialidade. Por conseguinte, acreditava-se à época que o discurso expositivo poderia acontecer apenas em função das orientações museográficas e museológicas pré-definidas, o que levou a assumir, no caso específico deste primeiro nível de exposição, que as máquinas ocupariam as

²⁹² Estas indústrias são a Cortadoria Nacional do Pêlo, S.A. e a Fepsa, Feltros Portugueses, S.A., dedicadas, respectivamente ao tratamento do pêlo e ao fabrico de feltros. Ambas são, desde o início do projecto, duas importantes parceiras do museu que, se efectivamente disponibilizaram desde logo as suas instalações para a organização de visitas guiadas, levaram o seu apoio ainda mais longe, disponibilizando todo um conhecimento que de outra forma teria sido difícil de alcançar, não só histórico, económico e social, como até técnico e tecnológico. Refira-se aliás que ao longo do processo de restauro das máquinas a equipa responsável contou com o apoio de diversos encarregados, funcionários e mecânicos de ambas as empresas que durante a hora de trabalho se deslocavam aos armazéns da Câmara para prestarem informações e apoio técnico.

²⁹³ Lira, S. (2001). Museu da Indústria da Chapelaria de S. João da Madeira – Programa Museológico, in, Cord. Comissão de Trabalho do Museu da Indústria de Chapelaria. (2001). Livro de Actas das I Jornadas de Museologia da Indústria da Chapelaria. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira. p. 88

zonas laterais do edifício, ficando um corredor central totalmente desimpedido e por onde se faria o percurso dos visitantes (independentemente de ser possível um acesso de 360° a todas máquinas). Contudo, a realidade acaba quase sempre por demonstrar que nem sempre é possível implementar os planos do papel. Sendo que estamos a falar de maquinaria particularmente pesada, entendeu a equipa de engenharia emitir um parecer (quase em vésperas de montagem da exposição) segundo o qual as máquinas de maior peso teriam que ser colocadas nos pontos de reforço interno das estruturas (ao longo das vigas) de forma a que o seu peso fosse descarregado em pontos de maior reforço do edifício. Ora tal parecer (contundente do ponto de vista da segurança do edifício) condicionaria por completo a exposição deste piso sendo que a opção da equipa museológica foi a de, não prescindido do discurso que havia já definido, nem tão pouco prejudicando as questões da visibilidade, inteligibilidade e acessibilidade da exposição, colocar essas máquinas no vão central do edifício, pelo que se perdeu o corredor central a que se faz alusão na citação acima transcrita, ganhando-se contudo, e curiosamente, a dimensão visual de uma certa desordem²⁹⁴ que, como já se disse, era apanágio desta e outras fábricas, que se distinguiam pelos seus labirínticos corredores profundamente caóticos.

Antes de passar ao piso seguinte (o que se fará através de escadas ou elevador), o visitante é ainda convidado a entrar numa pequena sala denominada “Caixa Multimédia”, forrada com uma grande imagem de início do século XX que retracta a fase de trabalho que deu o nome de ‘unhas negras’ aos chapeleiros, a fula²⁹⁵. Esta é uma sala de interpretação/instalação, com várias possibilidades de utilização do ponto de vista do multimédia. É, por exemplo, o local onde são apresentados diversos vídeos da cadeia operatória, registos áudio de entrevistas realizadas a ex-operários e onde, sempre que

²⁹⁴ Sobre este assunto vejam-se as ilustrações 5, 6, 8 e 9 do Anexo 4 deste trabalho.

²⁹⁵ Veja-se ilustração 10 do Anexo 4 deste trabalho.

possível são realizadas algumas pequenas encenações, nomeadamente pelos técnicos do serviço educativo e pelos ex-operários que actualmente colaboram com o museu.

Como refere Lira, todo este primeiro nível da exposição “(...) está quase isolada do resto das exposições; seria até possível visitá-la sem aceder ao resto do museu. Esta é uma opção voluntária, uma vez que, no mundo industrial, há exemplos de unidades que se encarregavam especificamente destas fases.”²⁹⁶

“Do feltro ao chapéu”²⁹⁷ é a terceira grande área expositiva que nasce já no segundo piso do edifício. Sendo este o piso intermédio do edifício, apresenta desde logo a sua primeira particularidade, as máquinas estão assentes em cima de um gradil²⁹⁸ que permite visualizar todo o andar de baixo (e consequentemente ver as máquinas que ficaram para trás de uma perspectiva inteira nova, isto é, ver o seu topo, o que no caso destas máquinas em especial faz todo sentido, uma vez que são de grandes dimensões). Para a concepção deste segundo nível de exposição recorreu-se ao exemplo que diversas pequenas indústrias forneceram ao nível da organização da cadeia operatória e da organização do espaço. A este propósito refere Lira,

“A organização desta parte da exposição recorrerá ao exemplo estudado de indústrias de fabrico de chapéus que operavam até há muito pouco tempo. Desse exemplo se colhe a organização espacial das áreas industriais, os percursos realizados pelos artigos

²⁹⁶ Lira, S. (2001). Museu da Indústria da Chapelaria de S. João da Madeira – Programa Museológico, in, Cord. Comissão de Trabalho do Museu da Indústria de Chapelaria. (2001). Livro de Actas das I Jornadas de Museologia da Indústria da Chapelaria. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira. p. 89

²⁹⁷ Veja-se ilustração 12 do Anexo 4 deste trabalho.

²⁹⁸ Visível nas ilustrações 13, 14, 15 e 17 do Anexo 4 deste trabalho.

em cadeia de fabrico e até a transumância dos operários pelas diversas tarefas da cadeia operatória.”²⁹⁹

E assim, e a exemplo do piso anterior (ainda que ali a opção tenha sido contingencial)³⁰⁰,

“A análise desta disposição das várias máquinas e bancadas de trabalho levou à opção de, em termos museográficos e expositivos, não decidir pela regrada organização sequencial das várias tarefas da cadeia operatória. Pelo contrário, permitir-se-á que um certo caos reine nesta área da exposição, apesar de se indicar a sequência das operações de produção dos chapéus. Será, assim, possível ao visitante refazer o trajecto de um chapéu, desde que foi feltro até que se transformou num objecto de vestuário. (...) As máquinas e ferramentas usadas nessas diversas operações (...) permitirão ao visitante sentir parte do ambiente da indústria”³⁰¹

A saída desta zona de exposição faz-se agora através de uma rampa³⁰² estrategicamente pensada de forma a permitir visibilidade

²⁹⁹ Lira, S. (2001). Museu da Indústria da Chapelaria de S. João da Madeira – Programa Museológico, in, Cord. Comissão de Trabalho do Museu da Indústria de Chapelaria. (2001). Livro de Actas das I Jornadas de Museologia da Indústria da Chapelaria. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira. p. 89

³⁰⁰ Vejam-se ilustrações 12 e 14 do Anexo 4 deste trabalho.

³⁰¹ Lira, S. (2001). Museu da Indústria da Chapelaria de S. João da Madeira – Programa Museológico, in, Cord. Comissão de Trabalho do Museu da Indústria de Chapelaria. (2001). Livro de Actas das I Jornadas de Museologia da Indústria da Chapelaria. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira. p. 91

³⁰² Veja-se ilustração 16 do Anexo 4 deste trabalho. Será de referir que a rampa foi concebida tendo em atenção as questões que se prendem com a mobilidade de públicos com necessidades motoras especiais. De qualquer modo, o acesso ao piso superior também poderá ser realizado por intermédio do elevador.

para o andar que lentamente vamos deixando. E ao longo de todo o percurso (tal como acontecera com a opção arquitectónica do gradil) o visitante vai vendo toda a secção do “feltro ao chapéu” num nível superior, podendo-se aperceber com mais rigor da organização espacial e produtiva desta secção.

Chegado ao terceiro piso de exposição, o visitante é recebido com um painel em forma de caixa de luz, onde uma grande imagem apresenta a mão de um ex-operário segurando um ferro de aferrear³⁰³.

Na legenda desse painel pode ler-se as palavras de Adalcino Salazar, ex-operário da empresa Vieira Araújo,

“os chapeleiros, a gente antigamente, (...) tinha coisa era por os dedos, os dedos mágicos, (...) a gente assim é que vê se era bom o feltro ou fraco (...) aqui é que está a ciência do chapeleiro, para avaliar a qualidade”

Inicia-se aqui um outro mundo, o dos dedos mágicos, e duas novas secções de trabalho, todo ele manual, a apropriação, realizada apenas por homens, e o acabamento do chapéu³⁰⁴, realizado exclusivamente pelas mulheres. E, se nos últimos anos esta diferenciação de género não era já visível em quase sector nenhum da fábrica, nesta secção em particular o trabalho não chegou a democratizar-se e os papéis não chegaram nunca a serem invertidos. Se não veja-se o que diz a Sra. D. Maria Joaquina, ex-operária da Empresa Vieira Araújo,

“o trabalho **da costureira** de chapéus é, nós estamos sentadas a uma mesa, **vem os chapéus dos homens** já prontos e nós estamos a botar uma fita por fora do chapéu, por exemplo, eu estava a botar uma fita

³⁰³ Veja-se ilustração 18 do Anexo 4 deste trabalho.

³⁰⁴ Vejam-se ilustrações 19 a 24 do Anexo 4 deste trabalho.

por fora do chapéu, fita e laço, e depois **de mim ia para uma outra colega** minha que é para botar a tira, que chamamos a carneira do chapéu, por dentro, e isso já era cozido à máquina, enquanto eu era tudo manual à mão, ela estava à máquina (...). depois então, ia para essa colega minha, para ela botar a carneira à máquina porque à mão era impossível botar tanto trabalho à mão, e então [ia] **para os homens** (...). Novamente vinha para a minha mão para botar os forros. Depois de sair da minha mão para botar os forros ia pra um **outro homem**, para, nós chamamos, era para ir ao saco, onde se botava uma coisa em areia para tomar aquele vapor, e botava-se o chapéu nessa coisinha de areia, era próprio de uma forma para dar o formato, para sair o formato do chapéu em condições para sair (...) para os estabelecimentos”³⁰⁵

Esta zona de exposição tem como particularidade o facto de ter uma bancada de trabalho onde a Sra. D. Deolinda Silva, ex-operária da Empresa Industrial de Chapelaria e actual colaboradora do museu, todos os dias acaba os chapéus que são vendidos na loja do museu, podendo o visitante acompanhar todas as tarefas inerentes ao processo de acabamento mas ouvi-la também contar as histórias que fizeram história dentro da fábrica, a sua experiência de vida enquanto chapeleira e um sem número de outras informações, assim o visitante queira ali ficar um bocadinho com ela³⁰⁶.

Acabado o chapéu, havia que o vender. Uma nova área expositiva é então apresentada. Como refere Lira, “o contraste entre o

³⁰⁵ Extraído da entrevista realizada por Pedro Malaquias. Original do Centro de Documentação do Museu da Chapelaria. Os sublinhados são da minha responsabilidade.

³⁰⁶ Veja-se ilustração 25 do Anexo 4 deste trabalho.

mundo do operariado e o mundo dos funcionários de escritório estará bem presente, bem como as diferenças do ambiente de trabalho e das tarefas desempenhadas.”³⁰⁷ Aqui, pela primeira vez, o barulho ensurdecer das máquinas dá lugar aos sons típicos de um escritório. Uma atarefada funcionária de escritório dedilha insistentemente a sua máquina de escrever. De quando em quando ouvem-se passos suaves que percorrem um piso que já não é o grosseiro chão da fábrica, mas sim a tábua de madeira. Ouve-se o bater ritmado do carimbo contra a almofada de tinta azul e depois sobre o papel. Ouvem-se os papéis que circulam de secretária em secretária. Ouve-se o relógio de parede que marca o avançar calmo das horas do dia de trabalho. E vêem-se as secretárias, as máquinas de escrever, os papéis, os carimbos e as pastas de arquivo, exactamente as mesmas que outrora fizeram parte do escritório da fábrica. E também o discurso das legendas é agora diferente, senão vejamos o que diz Euclides dos Santos Resende, ex-funcionário da Empresa Industrial de Chapelaria,

“O meu trabalho (...) foi para o departamento do pessoal. (...) Tratava de todos o assuntos, entradas e saídas do pessoal, o registo de vencimentos e fazia outros trabalhos inerentes (...) como o apanhamento das faltas, descontos, vencimentos, tudo isso (...) Embora responsável do departamento de pessoal, tinha essas funções, era sempre primeiro escriturário (...) nunca mudei dessa categoria (...) quem participava ao seguro era eu (...) desde o espetar de uma agulha à caída do telhado (...) acidentes na via pública (...). A Empresa Industrial de Chapelaria Ld^a, bem como a Sanjo, tinham

³⁰⁷ Lira, S. (2001). Museu da Indústria da Chapelaria de S. João da Madeira – Programa Museológico, in, Cord. Comissão de Trabalho do Museu da Indústria de Chapelaria. (2001). Livro de Actas das I Jornadas de Museologia da Indústria da Chapelaria. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira. p. 91

um departamento médico (...) tinha um médico que ia lá três vezes por semana”

Finalmente, a última sala da exposição de longa duração, dedicada toda ela ao chapéu³⁰⁸. Como é afirmado na torre de interpretação que abre a sala, “o chapéu é símbolo social, para além de simples objecto para cobrir a cabeça contra a chuva ou contra o sol. Da cartola de cerimónia ao chapéu do mendigo, os usos sociais são um vasto campo de estudo possível”³⁰⁹. Pensada como área fundamentalmente destinada para receber exposições temporárias, esta é uma das áreas expositivas mais voláteis, que permanentemente introduzirá novidades na exposição permanente.

Do ponto de vista museográfico e museológico, e como refere Lira,

“A exposição, nesta fase, deixará de contar com os objectos materiais como uma das bases evidentes e fundamentais do discurso, para passar a lidar com conceitos e ideias. Em termos conceptuais, a exposição declinará a faceta de descrição etnográfica anterior para se permitir uma linguagem mais questionadora e, consequentemente, uma relação mais conflituosa com o visitante (...) Se nas áreas anteriores a interactividade era conseguida fundamentalmente em termos informativos, aqui a interactividade percorrerá caminhos de análise social, antropológica e económica, entre outras possíveis.”³¹⁰

³⁰⁸ Vejam-se ilustrações 27 a 29 do Anexo 4 deste trabalho.

³⁰⁹ Texto da torre de interpretação da Sala dos Usos Sociais.

³¹⁰ Lira, S. (2001). Museu da Indústria da Chapelaria de S. João da Madeira – Programa Museológico, in, Cord. Comissão de Trabalho do Museu da Indústria de Chapelaria. (2001). Livro de Actas das I Jornadas de Museologia da Indústria da Chapelaria. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira. p. 92

E depois de tanto ouvir falar de chapéus e chapeleiros, o museu lança ainda um último desafio ao seu visitante: o de experimentar ele próprio um chapéu na sua cabeça. Para tanto foi concebida uma zona de experimentação³¹¹ onde diversos modelos de chapéus, em diversas cores e materiais estão ao dispor dos visitantes. Grandes espelhos permitem aos mais curiosos verem como lhes fica os modelos que vão experimentando, e sobretudo questionarem-se acerca dos motivos pelos quais nunca compraram ou usaram um chapéu.

À saída do museu espera-se que os visitantes levem na pele a sensação estranha que as fibras do pêlo de coelho causam; nas mãos, as sensações únicas que o cone por feltrar, o cone feltrado, o chapéu formado e o chapéu afinado tentaram passar; nas mãos ainda mas também nas narinas que carreguem o cheiro do pêlo, dos tintos, do feltro; que nos ouvidos ecoem por muito tempo todos os barulhos a que foram sujeitos. Na memória espera-se que levem todos os rostos dos chapeleiros que ao longo de todo este percurso lhes foram gentilmente sorrindo como quem agradece a visita, as histórias que ouviram o Sr. Méssio Trindade e a Sra. D. Deolinda contar, as palavras ora alegres ora arrelhadas de todos estes chapeleiros e que levem ainda consigo a ideia clara de que se o chapéu é um dos mais bonitos acessórios de moda, por detrás dele estão, não raras vezes, histórias de sofrimento e muita dor. E se assim for, o museu cumpriu grande parte dos objectivos a que se propôs.

Mas espera-se ainda que todos os objectos, porque assim dispostos, porque assim pensados e sentidos, tenham conseguido falar com o visitante e tenham conseguido despertar nele “a common emotional ground of memory and belonging”, como diria Heaney³¹².

³¹¹ Veja-se ilustração 30 do Anexo 4 deste trabalho.

³¹² Heaney. S. (1993) apud Bell, J. “*Making Rural Histories*”, in, Kavanagh, G. (1996). *Making Histories in Museums*. Londres: Leicester University Press. p. 40.

E, mais do que isso, tenham conseguido transmitir “the climate of a lost world and keep alive in us a domestic intimacy with realities that otherwise might have vanished.”³¹³

De certa forma, e tal como se referia anteriormente, no que à farda e à fotografia dizia respeito, não se espera menos do que ter transformado todas estas máquinas e ferramentas e histórias de vida, em verdadeiros intermediários entre um mundo que alguns viveram e o mundo daqueles que agora entram no museu, quebrando assim as barreiras do espaço e do tempo e levando os visitantes ao tal tempo e espaço novos, em que o visível da materialidade das coisas dá lugar ao invisível da imaterialidade da memória.

Porque também aqui a máquina apenas é em função das palavras do ex-operário que a descreve e ambas se re-significam nesse momento, no instante preciso em que se percebe que aquelas são palavras de quem efectivamente trabalhou naquela máquina que agora está perante os olhos do visitante. E juntos, máquina e testemunho do operário, fazem nascer uma segunda narrativa que dará origem, espera-se, a uma terceira e esta absolutamente pessoal e intransmissível que apenas poderá ser vivida e contada pelo próprio visitante.

Do mesmo modo, as palavras do ex-operário serão também re-significadas no momento em que o visitante contempla esse mesmo operário nas grandes fotografias impressas. Ali está o rosto por detrás das palavras e da máquina. E aquela será eventualmente a representação máxima de todo aquele mundo novo para o visitante.

Espera-se por isso que à saída do museu, múltiplas narrativas tenham sido construídas como consequência das relações que tenham (eventualmente) sido criadas entre o olhar, o olfacto, o tacto, a audição e, sobretudo, entre a imaginação museal do visitante e aquilo que efectivamente o museu apresenta. Espera-se que à saída do museu,

³¹³ Heaney. S. (1993) apud Bell, J. “Making Rural Histories”, in, Kavanagh, G. (1996). Making Histories in Museums. Londres: Leicester University Press. p. 40.

todo este mundo tenha despertado a capacidade de sonhar e tenha provocado no visitante todo um conjunto de experiências afectivas que estão, seguramente, muito para além da sua própria materialidade. Espera-se que, tal como a Liliana Gonçalves Brandão, todos os outros visitantes possam também dizer que “o museu da chapelaria é bonito e tem amor e paixão”³¹⁴.

4.2 Memórias Vivas

“É que os lugares acabam,
ou ainda antes
de serem destruídos, as
pessoas somem,
e não mais voltam onde
parecia
que elas ou outras voltariam
sempre
por toda a eternidade. Mas
não voltam
desviadas por razões ou por
razão nenhuma.

É que as maneiras, modos,
circunstâncias
mudam. Desertas ficam as
praias que brilhavam
(...)
As ruas rasgam as casas
onde leitos

³¹⁴ A Liliana Gonçalves Brandão tem 8 anos e é aluna da EB1 Professora Frenandes Dias (Nogueira do Cravo) e deixou este testemunho no fim da sua visita. Refira-se que no fim de cada visita escolar os alunos e professores são convidados a dar o seu testemunho acerca do museu. No serviço educativo do museu encontram-se disponíveis para consulta todos os testemunhos realizados até ao momento presente.

já frios e lavados não
rangiam mais.
E portas encostadas só se
abrem sobre
a treva que nenhuma sombra
aquece.

O modo como tínhamos ou
víamos,
em que com tempo o gesto
sempre o mesmo
fariamos com ciência
refinada e sábia
(o mesmo gesto que seria
útil,
se o modo e a circunstância
persistissem),
tornou-se sem sentido e
lugar.
(...)
Apenas sei que as
circunstâncias mudam
e que os lugares acabam. E
que a gente
não volta ou não repete, e
sem razão, o que
só põe acaso era a razão dos
outros.”³¹⁵

Jorge de Sena

³¹⁵ Lourenço, J. (1999). Obras de Jorge de Sena, Antologia Poética. Lisboa: Edições ASA. p. 167-168

22 de Junho de 2005. Dia da inauguração do Museu da Chapelaria.

Por volta das 14h30m o pátio traseiro do museu estava repleto de gente. Gente que gritava e ria efusivamente, que se abraçava como apenas se abraça quem há muito não se vê. Estima-se que aproximadamente 2.500 pessoas estavam à porta do museu. Um olhar mais atento permitia perceber que aquelas não eram umas pessoas quaisquer. Aquelas eram as pessoas que durante anos tinham feito daquele edifício a sua casa. Um olhar mais atento permitia perceber a ansiedade, uma alegria quase infantil que lhes percorria o rosto. Para a grande maioria das pessoas que ali estava, esta era a primeira vez que iam entrar naquele espaço depois da “Empresa” ter encerrado as suas portas.

O que as movia? Curiosidade? Vontade de saber o que acontecera à sua fábrica? Nostalgia? Sentimento de posse?

Horas mais tarde, porém, instalou-se uma pequena e muito sentida rebelião. O apertado e pesado protocolo de segurança do Presidente da República, ditava regras de ocupação do espaço que não se coadunavam com a vontade imensa daquelas cerca de 2.500 pessoas que durante horas esperaram pela abertura das portas. E tiveram que esperar ainda mais. E ficar à porta. Ainda nesse dia ouviria todas as suas queixas. Nesse dia e nos dias seguintes³¹⁶. Mas a explosão de sentimentos estava ainda por acontecer.

³¹⁶ E o alvoroço foi tanto e tão emotivo que uma semana depois fez-se uma nova inauguração a que foi chamado “Encontro de Chapeleiros”, e agora apenas para estes convidados especiais, que insistentemente disseram a mais tocante das verdades: ‘este museu é nosso, esta casa é nossa, os convidados de honra somos nós’. E apesar de não poder já citar claramente os autores desta frase, a verdade é que ela espalhou-se entretanto pela boca de todos e, durante dias, todos os chapeleiros que recebi e com quem falei utilizaram exactamente a mesma frase, com o mesmo sentido: “O museu é nosso”. Sobre este assunto veja-se sequência de ilustrações do Anexo 5 deste trabalho.

Depois de um protocolo de inauguração relativamente rápido, fui chamada pelos técnicos para ver o que nunca achei poder ver dentro de um museu. Ao longo dos três pisos da exposição de longa duração, e após o primeiro impacto visual de deslumbramento, as centenas de pessoas que estavam dentro do edifício, acompanhadas por filhos e netos, procuravam avidamente “a sua menina”. Entre a alegria eufórica e a tristeza profunda, o riso e o choro, o nervosismo e excitação, centenas de pessoas pareciam estar a encontrar-se consigo próprias ou pelo menos com partes demasiado importantes da sua vida, que por motivos diferentes, uns tinham preferido esquecer ou pelo menos ocultar, outros revivificavam vezes sem conta como se a vida depois da “Empresa” tivesse feito pouco sentido³¹⁷.

Agarrados às suas máquinas, às máquinas que os viram crescer, passando de crianças a jovens e de jovens a adultos³¹⁸, máquinas que acompanharam todas as suas alegrias, tristezas, dores e namoros, casamentos e nascimentos de filhos, estes homens e estas mulheres, permanentemente em contacto físico com as suas “meninas”, revisitavam todo o seu passado naqueles objectos.

Em cada piso por onde passei fui ouvindo frases soltas de conversas muito sentidas entre o operário e a sua ‘prole’:

“Eu conheci a vossa mãe nesta secção. Ela trabalhava acolá, na afinação”

³¹⁷ Sobre este assunto consulte-se a série de entrevistas realizadas nos anos de 2002 a 2005 pelos antropólogos Pedro Malaquias, Marta Vaz e Hugo Morango. Disponível para consulta no Centro de Documentação do Museu da Chapelaria.

³¹⁸ Um significativo número de operários começou a trabalhar na fábrica com idades compreendidas entre os 10 e os 12 anos. Iniciavam a sua vida dentro da fábrica como aprendizes- tafereiros, cabendo-lhes fazer toda a espécie de pequenos recados. A partir dos 12 anos iniciavam então o processo de aprendizagem da arte, passando ao longo da vida por diversos sectores. Sobre este assunto consulte-se a série de entrevistas realizadas nos anos de 2002 a 2005 pelos antropólogos Pedro Malaquias, Marta Vaz e Hugo Morango. Disponível para consulta no Centro de Documentação do Museu da Chapelaria.

“Ai meu Deus... quando comecei aqui a trabalhar ganhava 10 escudos por dia”

“Lembraste daquela mestra que era aleijadinha... ela já morreu?”

“Esta máquina foi a minha perdição. Nem que me dessem 500 contos eu voltava a trabalhar aqui... aí... tu fizeste-me sofrer tanto”

“Lembraste o que era aqui? Era dos tintos, onde se guardavam os tintos”³¹⁹

A vida das pessoas, daquelas pessoas, estava toda contida na máquina e a máquina representava a sua própria vida. Era como se em cada máquina existisse a vida toda, a vivida, a recordada, aquela que os havia construído tal como hoje eles se reconhecem.

De certa forma, e utilizando as palavras de Bachelard, “diante de um objecto próximo, viveremos o engrandecimento de nosso espaço íntimo”, e muito para além do ‘espaço exterior’ da máquina, aquele que a define como objecto e resulta das ‘regras simples da percepção’, o que ali era vivenciado era ‘o espaço íntimo’ esse que foi engrandecido pela máquina porque esta estava a ser percebida sem os seus limites e a ela foram atribuídas “imagens superabundantes, alimentadas por teu espaço íntimo, por esse espaço que tem seu ser em ti”.³²⁰

E assim, tal como a árvore de Bachelard, também máquina e operário, juntos se ordenaram e cresceram, ficando à máquina o destino último de nunca estar acabada porque estará sempre “entregue às forças imaginárias, revestida de nosso espaço interior, [e desta

³¹⁹ Apesar de terem sido registadas estas frases ainda nesse dia em caderno de notas pessoal, já não foi possível estabelecer a ligação aos seus autores.

³²⁰ Bachelard, G. (2003). A Poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes. p. 204-205

forma, sempre disponível para entrar] conosco [sic] numa emulação de grandeza”.³²¹

O que representava então aquele espaço novo para todas estas pessoas? Que museu viam os seus olhos?

Seria o encerrar de um ciclo, de toda uma vida que parecia ter estado votada ao esquecimento? Mas não quereriam também eles esquecer? O museu não seria um apagar de tanta tristeza e mágoa e ressentimento? O renascimento de tão ilustre homenagem apagaria o sofrimento de tantos anos de vida? Ou de facto esse sofrimento não era, passados tantos anos, tão importante quanto o facto de se perceberem hoje como parte da história de uma terra? O sofrimento era agora exibido com orgulho. O que outrora doeu era agora motivo de brio.

Como referiu o Sr. Méssio Trindade nesse mesmo dia de inauguração, diante das máquinas e dentro do edifício onde cresceu, “hoje sinto orgulho por ter sido chapeleiro”³²². Ali estava resumida toda a sua vida, simbolizando cada espaço um momento de crescimento, simbolizando cada máquina uma nova etapa profissional. Não era a cadeia operatória e as suas cronologias, nem os cheiros nem os sons que lhe eram tão sobejamente conhecidos aquilo que eles viam dentro do museu. O que estava perante os seus olhos eram fragmentos de importantes momentos das suas vidas, que por isso mesmo, adquiriam agora um valor diferenciado. O valor do reconhecimento. Porque estava ali para ser visto e não só por si como por todos os outros e para ser contado por si a todos os outros. Recorrendo uma vez mais às palavras de Bachelard,

³²¹ Bachelard, G. (2003). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes. p. 205

³²² Anotado em caderno de notas pessoal e confirmado com o autor.

“O poeta vai mais fundo, descobrindo com o espaço poético um espaço que não nos encerra numa afectividade. Qualquer que seja a afectividade que matize um espaço, mesmo que seja triste ou pesada, assim que é expressa, a tristeza se modera, o peso se alivia. Por ser um espaço poético expresso, adquire valores de expansão”.³²³

E de certa forma, o museu era de facto, naquele momento, o espaço poético libertador, que ao ser por si também expressão dessa tristeza (ou a verbalização material de um passado feito de tristeza), moderava a dor e aliviava o peso de todos aqueles chapeleiros. Deste modo, entre as suas memórias do trabalho e o trabalho da memória que haviam primeiramente realizado com a equipa do museu e que agora assumia a forma de museu propriamente dito, criava-se assim um outro espaço, um espaço que já não exigia a nenhum deles que (re)vivessem a sua dor, que os libertava das amarras que as suas próprias afectividades haviam construído e alimentado durante anos a fio e que tantas vezes partilharam com a equipa do museu. Aqueles operários libertaram-se delas (das suas afectividades) para viverem ‘valores de expansão’, de grandeza, porque deram “o seu espaço poético a um objecto” e isso “é dar-lhes mais espaço do que aquele que ele tem objectivamente ou melhor dizendo, é seguir a expansão de seu espaço íntimo”³²⁴. E de facto, a alegria e emoção verdadeiramente contagiantes e quase infantis daquele dia em pouco ou nada se assemelhava aos discursos pesados, frios, de profunda mágoa que

³²³ Bachelard, G. (2003). A Poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes. p. 206

³²⁴ Bachelard, G. (2003). A Poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes. p. 206

foram sendo ouvidos nas diversas entrevistas que ao longo dos anos foram realizadas.³²⁵

Estávamos assim, e quase, perante um ritual de comemoração, e de uma comemoração que não era a do museu ou por ele claramente promovida, mas claramente um ritual de comemoração dos próprios chapeleiros. Como defende Connerton, a propósito das cerimónias comemorativas, a

“(...) narrativa era mais do que o contar de uma história, era um culto encenado, era um rito estabelecido e representado. A sua história não era inequivocamente contada no pretérito, mas no tempo de um presente metafísico. Subestimaríamos o poder

³²⁵ Na colecção de entrevistas realizadas entre 2002 e 2005 aos ex-operários, nota-se em quase todas elas uma grande mágoa relativamente ao processo de encerramento da fábrica e ao consequente processo judicial. Houve muitos operários a afirmarem à equipa que desde que a fábrica encerrou nunca mais tinham se quer passado à porta. Por outro lado, houve também muitas confidências relativas a diversos constrangimentos em torno do próprio trabalho, chefias, relações entre colegas, que o tempo se encarregou de agudizar, e talvez não tanto pelo facto de terem existido, como mais ainda pelo facto de, fazendo parte do seu material mnemónico, adquirir em momentos em que são confrontados com o seu passado (nomeadamente no acto de recordação provocado pela entrevista) alguma relevância. Porém, e como afirma Pedro Malaquias, “depois de desligado o gravador, as pessoas dêem [dão] informações relevantes, que não seriam dadas com o gravador ligado. Neste caso, essas informações devem ser consideradas confidenciais e devem ser tratadas dentro desse espírito. No terreno isto aconteceu-nos algumas vezes. Quando entrevistámos um operário e após termos dada por concluída a entrevista (...) o informante optou por fornecer informações com interesse, apesar de conterem críticas directas a pessoas que o operário sabia que conhecíamos. Deu-se, ainda, o caso de alguns informantes tecerem, por entre informação útil, severas críticas a instituições, quer públicas, quer privadas”. Malaquias, P. (2005). A Conversa sobre chapéus – A vida dos Chapeleiros da Fábrica ao Museu. p. 41). E por tudo o que fica dito se depreende que de facto existia, mais ou menos latente, um misto de revolta e de saudade por tudo quanto perderam ou por tudo quanto sofreram. Entrevistas disponíveis para consulta no Centro de Documentação do Museu da Chapelaria.

comemorativo do rito, minimizaríamos o seu poder mnemónico, se disséssemos que ele recordava acontecimentos míticos aos participantes. Deveríamos antes dizer que o acontecimento (...) era reapresentado; os que participavam no rito davam-lhe uma forma cerimonialmente corporizada. A realidade transfigurada do mito era reapresentada uma e outra vez, quando aqueles que tomavam parte no culto se tornavam, por assim dizer, contemporâneos do acontecimento mítico”.³²⁶

O que os chapeleiros viam e sentiam naquele dia, não era então um museu, mas esse espaço narrativo onde a história contada não tinha referentes no passado mas sim naquele que era o seu próprio presente, ainda que um presente abstracto, que podiam agora partilhar com as gerações que lhes seguiram (filhos e netos) fazendo-os assim contemporâneos de uma história que, se efectivamente era apenas deles próprios (o que se consubstanciava nas expressões “Eu conheci”, “Ela trabalhava”, “quando comecei aqui a trabalhar”, “Lembraste”, “foi a minha perdição”), era agora lida também como parte da história da comunidade na qual estavam inseridos e, que por esse motivo deixava de ser uma memória pessoal para adquirir estatuto de memória comunitária ou colectiva (cujo paradigma será a frase “Hoje sinto orgulho por ter sido chapeleiro”).

Neste sentido, e perante o objecto despoletador da recordação (a máquina na qual trabalharam, o próprio espaço fábrica-museu onde se encontravam – “Lembraste o que era aqui? Era dos tintos, onde se guardavam os tintos”), são desencadeados processos de rememoração que aproximam o passado (o deles), ao presente (o momento actual) e ao futuro (corporizado pelas gerações mais novas). Deste modo, o

³²⁶ Connerton, P. (1999). Como as sociedades recordam. Oeiras: Celta Editora. p. 49

efeito que a máquina e, por conseguinte o próprio museu, estava a exercer era, como afirma Connerton, o de reapresentação, “fazendo reaparecer aquilo que desapareceu”³²⁷ e, que no caso, era a vida de todos eles tal como sempre a haviam conhecido e que, por motivos que haviam sido exteriores à sua vontade, tinha efectivamente desaparecido. Aquilo que reaparecia perante os seus olhos era também, e mais ainda, a sua própria identidade, enquanto pessoa mas também enquanto chapeleiros, e desta forma enquanto comunidade coesa. Ou seja, o museu recordava-lhes/lembrava-os qual era verdadeiramente a sua identidade, aquilo que os distinguia dos outros. E, assim sendo, o museu era a narrativa por intermédio do qual esta identidade era contada e explicada aos outros, a todos os outros que visitavam e visitariam o museu, residindo aqui, e verdadeiramente o motivo do orgulho em ser chapeleiro, enunciado por Méssio Trindade. Ou, como afirma Connerton, ainda acerca das cerimónias comemorativas (fazendo-se aqui mais uma vez a analogia entre a cerimonia comemorativa e o museu),

“O que é então recordado nas cerimónias comemorativas? Parte da resposta é que uma comunidade é recordada da sua identidade, representando-a e contando-a numa metanarrativa. Esta é uma variante colectiva daquilo a que chamei anteriormente memória pessoal, ou seja, a atribuição de sentido ao passado como uma espécie de autobiografia colectiva (...). A sua metanarrativa é mais do que uma história que se conta e sobre a qual se reflecte, é um culto encenado.”³²⁸

³²⁷ Connerton, P. (1999). Como as sociedades recordam. Oeiras: Celta Editora. p. 79

³²⁸ Connerton, P. (1999). Como as sociedades recordam. Oeiras: Celta Editora. p. 81

E este acto de recordação foi tão mais significativo quanto o facto de acontecer entre pares, querendo significar que o facto de todos aqueles chapeleiros estarem, ao fim de anos de separação, todos juntos, num mesmo espaço (naquele espaço) e na presença de um conjunto de referentes visuais/materiais que fizeram já parte do seu próprio mundo e que fazem parte, inquestionavelmente do seu património mnemónico, despoletou mais ainda o sentimento de pertença a algo superior a cada um deles enquanto pessoa, de pertença a uma identidade diferenciadora. Porque, como afirma Connerton, “a narrativa de uma vida faz parte de um conjunto de narrativas que se interligam, está incrustada na história dos grupos a partir dos quais os indivíduos adquirem a sua identidade”. E a esse tempo, o museu desempenhava o papel maior de estabelecer a ligação entre as diferentes narrativas das diferentes vidas, interligando-as.

Por isso era importante recordar. E regressando ao dia em que pela primeira vez entrei na fábrica ainda em funcionamento e me foi dito que “Isto não é uma vida fácil, mas a arte que temos é muito grande e vocês da Câmara não deviam deixar que morresse”, tornou-se mais claro porque é que, como diria Joel Candau³²⁹, a memória é um direito, um dever e uma necessidade. Como acrescenta o autor,

“(…) la memoria se niega a menudo a callarse. Imperativa, omnipresente, invasora, excesiva, abusadora, es trivial recordar que su imperio se sostiene sobre la inquietud de individuos y de grupos en busca de sí mismos. Si padecemos un ‘mal de archivo’, de huellas, de recuerdos, si nos consideramos como deudores de la memoria, es porque una angustia ‘nos acecha desde el fondo de nuestro interior. Arrepentimientos diversos, sensibilización al deber de

³²⁹ Candau, J. (2001). Memoria e Identidad. Buenos Aires: Ediciones Del Sol. p. 121

recordar, *recovered memory movement* en los Estados Unidos, memoria de la Shoah (...) conmemoraciones múltiples: no son más que algunos ejemplos de las resacas incesantes de la memoria sin las que parece que un individuo, igual que un pueblo, ‘no tiene ni identidad ni cultura’³³⁰

Ora neste sentido, e como defende Candau, não satisfazer o dever da memória é expor-se conseqüentemente ao desaparecimento³³¹, é permitir a morte (e, já sabíamos, “não deviam deixar que morresse”). Desta forma, “La necesidad de recordar es pues real, aunque más no sea para no quedar ‘desprovistos y vacíos’”.³³² E o museu, resolvia em muitas medidas a carência e o vazio identitário que o encerramento da fábrica trouxe à vida de todos eles. Ainda que aquele lugar, o da fábrica, tivesse mesmo acabado, ainda que todas aquelas pessoas tivessem efectivamente sumido e tantas vezes lhes tivesse parecido que não mais voltariam, ainda que as maneiras, e os modos e as circunstâncias da sua vida houvessem mudado, e parecesse ainda que as portas haviam sido de facto encostadas ou mesmo fechadas atrás de si para toda a eternidade, a verdade é que desta vez a gente voltou. E o edifício que tantas vezes nos pareceu desprovido de alma ganhou naquele dia uma dimensão outra, para nós e para eles. A carência e o vazio que o encerramento da fábrica trouxe foram preenchidos. Não pela fábrica ela própria, não pela repetição exaustiva de cenários, porque esses de facto não se podiam repetir, não pela alegoria do mundo que efectivamente seria irrepetível porque, e apesar de tudo, “O modo como tínhamos ou víamos, em que com tempo o gesto sempre o mesmo faríamos com

³³⁰ Candau, J. (2001). Memoria e Identidad. Buenos Aires: Ediciones Del Sol. p. 121-122

³³¹ Candau, J. (2001). Memoria e Identidad. Buenos Aires: Ediciones Del Sol. p. 122

³³² Candau, J. (2001). Memoria e Identidad. Buenos Aires: Ediciones Del Sol. p. 123

ciência refinada e sábia (o mesmo gesto que seria útil, se o modo e a circunstância persistissem), tornou-se sem sentido e lugar.”³³³. Mas antes, e sobretudo, porque o direito, o dever e a necessidade de memória tinham sido conferidos e era plena e publicamente assumido.

4.2.1 Fábrica, Máquinas e Operários – memórias múltiplas

“O que eu gostei mais de ver no museu dos chapéus foi a Senhora Deolinda a mostrar-nos como se fazia os enfeites dos chapéus.”

Daniela Henriques Rocha, 9 anos, Escola Santo António – Escapães

“O museu da chapelaria é bonito e tem amor e paixão.”

Liliana Gonçalves Brandão, 8 anos, EB1 Professora Elvira Fernandes Dias – Nogueira do Cravo

“Os chapéus foram feitos pelas máquinas. E havia um senhor que era muito antigo e começou a trabalhar quando tinha 10 anos e tinha

³³³ Lourenço, J. (1999). Obras de Jorge de Sena, Antologia Poética. Lisboa: Edições ASA. p. 167-168

6 irmãos e começou a ganhar dinheiro quando tinha 12 anos.”

(sem nome), 9 anos, EB1 do Picoto – Vila de Cucujães³³⁴

Entre 23 de Junho de 2005 e 28 de Fevereiro de 2006 visitaram o museu 10.925 pessoas, divididas entre públicos escolares (de todos os escalões de ensino, desde o pré-escolar ao universitário, passando ainda pelos cursos profissionais e profissionalizantes), públicos locais (que vão dos chapeleiros que fizeram desta casa a sua casa, até ao público família) e públicos não locais (nacionais e estrangeiros, estes últimos sobretudo nos meses de Julho, Agosto e parte de Setembro). Exceptuando as crianças de colo, o visitante mais novo tinha 3 anos e a mais idosa 90 anos, tendo esta comemorado o seu aniversário no museu.³³⁵

As motivações da visita são, em qualquer um dos casos, claramente diferentes entre si. O que uns buscam não é

³³⁴ No fim de cada visita escolar os alunos e professores são convidados a dar o seu testemunho acerca do museu. Estes são apenas três exemplos de alunos que visitaram o museu em 2005. No serviço educativo do museu encontram-se disponíveis para consulta todos os testemunhos realizados até ao momento presente.

³³⁵ A história desta idosa por ser tão curiosa e interessante vale a pena ser contada e ficar registada. Esta idosa, a D. Mariazinha, foi chapeleira toda a vida. Desde que começou a ouvir falar do museu pedia insistentemente aos filhos e netos que a levassem lá. Eles lá iam explicando que o museu ainda não estava aberto e que ela tinha que esperar. Uma semana antes do museu abrir ela adoeceu e a família temeu pela sua vida sobretudo porque lhes parecia que “ela estava a desistir”. Em vésperas de abrir o museu, com ela acamada, o filho lembrou-se de lhe dizer que o museu ia abrir no dia seguinte. Então ela levantou-se, muito resolutamente, e disse-lhe que precisava de arranjar uma roupa bonita para ir à inauguração. Ninguém quis acreditar no que via, mas a verdade é que no dia seguinte, curiosamente o mesmo em que completava 90 anos de vida, a D. Mariazinha saiu de casa e foi à inauguração do Museu. Quando fomos informados do que se estava a passar imediatamente se mandou fazer um bolo de anos e no fim da inauguração do museu foram-lhe cantados os parabéns. Actualmente a D. Mariazinha tem também a sua fotografia no museu, retirada nesse mesmo dia.

necessariamente o que outros encontram e por isso mesmo as leituras que são feitas (e que nos chegam por intermédio da conversa tida no fim da visita) são sempre diferentes. A valorização de um ou outro aspecto dentro da exposição é também ela diferenciadora das motivações que em primeira instância presidiram a deslocação ao museu.

Por estes motivos também as visitas, sobretudo as guiadas, são sempre diferentes. Perceber quais são as motivações do grupo e o seu ascendente cultural e social é uma das primeiras acções e a fase seguinte passa por tentar procurar, no seio dessa visita as cambiantes da exposição que mais interesse poderão despoletar nos visitantes, indo ao encontro daquelas que são as suas expectativas³³⁶.

As visitas são sempre realizadas por um técnico do serviço educativo³³⁷ e um dos ex-operários da chapelaria que actualmente colaboram com o museu³³⁸, cabendo aos primeiros o enquadramento

³³⁶ No caso das visitas escolares, o serviço educativo promove uma reunião (presencial ou telefónica) com os professores e que visa não só compreender as motivações inerentes à visita como desde logo fornecer informações para a preparação das visitas em sala de aula ou para a preparação de futuras actividades dos docentes com os seus alunos. Os objectivos destas reuniões são então o de explicitar as intenções centrais da visita de acordo com os objectivos traçados pelo professor, fornecer bibliografia adicional sobre as exposições patentes, debater ideias para actividades a desenvolver posteriormente na escola e informar acerca das normas de conduta e atitudes a assumir pelos alunos durante a visita. De um modo geral, a organização da visita escolar pressupõe três momentos distintos: uma pré-visita por parte do professor ao museu ou do técnico à escola, que consistirá numa reunião onde será fornecido um dossier-guia com todas as informações necessárias para preparação dos alunos em contexto de sala de aula (quando não é possível o contacto presencial, esta informação é fornecida electronicamente ou por correio tradicional); a visita às exposições e a oficina de trabalho; e finalmente, o momento da avaliação que se resume a uma conversa informal com os alunos e no preenchimento de um questionário por parte do professor.

³³⁷ Vejam-se ilustrações 4, 5 e 6 do Anexo 7 deste trabalho.

³³⁸ Actualmente colaboram com o museu três ex-operários, o Sr. Méssio Trindade (ilustração 2, do Anexo 7), a D. Deolinda Silva (ilustração 3, do Anexo 7) e a D. Amélia Trindade (ilustração 1, do Anexo 7), todos eles funcionários da Empresa Industrial de Chapelaria que, não só são de gerações diferentes, como detêm ainda experiências de vida e profissionais completamente díspares.

da visita, do ponto de vista dos aspectos técnicos e tecnológicos, económicos, históricos e sociais, e ao segundo a dimensão humana da chapelaria enquanto actividade industrial, sendo aqui explorada toda a vertente de história de vida (pessoal ou de outros colegas) e de pequenas histórias que dentro da fábrica fizeram História. De certa forma, o que estas duas visões trazem à visita tanto se relaciona com o presente como com o passado, com aquilo que as pessoas sabem e com aquilo que sentem, tanto em torno de factos como de reacções.³³⁹ E, nesta medida, as visitas são claramente enriquecidas por aquilo que efectivamente conta, as memórias por detrás de cada objecto.

E estas memórias no seio do discurso de visita dividem-se em dois tipos diferentes, aquelas que são contadas em primeira-mão por quem é seu legítimo proprietário (ao caso os ex-chapeleiros que agora são guias) e todas as outras que foram recolhidas exaustivamente ao longo de anos, e que resultaram numa interessante história oral que é agora transmitida. De facto, foram todas as entrevistas realizadas aos ex e actuais operários, ex-patrões e actuais empresários (e que a seu tempo foram alvo de estudo e análise e, por vezes, de confirmação de dados, quer pelo cruzamento de várias entrevistas quer através de levantamento de informação em bibliografia especializada e imprensa³⁴⁰) que permitiram reconstituir um conjunto muito

³³⁹ Importará aqui registar mais um facto curioso. Desde que o museu abriu, um número significativo de chapeleiros tem dedicado algumas horas por dia ao museu, passando ali algum do seu tempo livre. Ora estão a jogar damas e cartas (o museu criou um espaço próprio para estes encontros), ora se juntam às oficinas de trabalho que possam estar a decorrer ora se juntam às próprias visitas guiadas. E quando isto acontece, frequentemente ocupam o lugar de “guias não formais” do museu, juntando às histórias que estão a ser contadas as suas próprias histórias e anedotas e dando explicações mais detalhadas acerca dos sectores de produção onde estiveram integrados.

³⁴⁰ Como já foi referido noutro ponto deste trabalho, trabalhar memórias implica necessariamente trabalhar com todo um universo de subjectividades inerentes ao próprio processo de recordar; como diria Kavanagh “Memories, like histories, are constructions and therefore can be both faulty and flawed. (...) These memories are threaded through with issues of motivation and personal psychology and exist within

significativo de informações que alicerçam actualmente o discurso de visita dos guias do museu, estabelecendo o paralelo devido com os objectos que são hoje testemunho material dessas histórias. Deste modo, mais do que apresentar uma cadeia operatória no âmbito das suas cronologias, o que se tenta é efectivamente promover a compreensão e interpretação dessa cadeia operatória, naquilo que ela encerra sobre o passado e naquilo que pode equacionar sobre o presente³⁴¹, tentando introduzir sempre aquele que é considerado o ‘lado negro’ desta grande história que é o passado de S. João da Madeira e introduzir por isso também as tristezas e mágoas que as máquinas de tão bonitas que são tendem a fazer esquecer.

Esta não foi uma ‘indústria limpa’ do ponto de vista ambiental e de saúde pública (e especialmente individual), não foi um paraíso magnífico onde belos chapéus foram feitos para ornamentar belas cabeças, e aquelas máquinas que hoje os operários chamam de ‘suas

shifting anthropological and political contexts; as a result, memories change over time. People construct memories to respond to changing circumstances and alter the detail according to the setting in which it is recounted.” (Kavanagh, G. (1996). Making Histories in Museums, Londres: Leicester University Press. p. 8). Por este motivo foi muitas vezes necessário contrapor a informação que era dada na entrevista com outras entrevistas ou com outras fontes, e se não para procurar inteiramente a Verdade dos factos, pelo menos para tentar uma aproximação. E sempre que esta não foi possível optou-se assim pelas duas, três ou mais versões de uma mesma história, lidando deste modo com as próprias contradições inerentes aos discursos (e isto é particularmente verdade quando por exemplo o tema era a falência da fábrica).

³⁴¹ As visitas guiadas tentam introduzir sempre algumas cambiantes de informação muito interessantes, desde a análise do trabalho infantil no contexto industrial e a sua legitimação, até às questões que se prendem com as condições de trabalho e saúde (as existentes à época e as actuais, fazendo-se contraponto com as duas unidades industriais do sector mais importantes), as questões de carácter ecológico e ambiental (que são despoletadas logo no início da visita quando o visitante é informado que o feltro se faz a partir de pêlo de coelho; e no caso das crianças a pergunta é já sintomática: “mas matam os coelhinhos para fazer chapéus?”), as questões de género (os sectores masculinos e os sectores femininos; os salários por género e a discriminação laboral, etc.)... e todas estas questões têm sempre como referentes aquilo que é o mundo que rodeia o visitante, que interpreta e compreende estas informações por paralelo com aquilo que é a sua experiência de vida e a forma como o mundo evoluiu até hoje.

meninas' não foram também meigas parceiras de uma vida. Por tudo isso, o museu não quer nem pretende representar as belíssimas fotografias da primeira metade do século passado³⁴², quando a produção de chapéus foi verdadeiramente significativa, tiradas dentro de uma organizada e limpíssima fábrica, com os seus operários imaculadamente bem vestidos com as suas melhores roupas, expressando os seus mais belos sorrisos. Sorrisos feitos para a objectiva (sempre manipuladora!) do fotógrafo contratado pelo patrão da fábrica para um marketing tão comum a um Portugal que vivia em pleno Estado Novo. Este é também um discurso que irá estar presente no museu, porque faz também parte da memória do trabalho que todos estes operários guardam. As memórias que tantas vezes saltam à vista nas entrevistas realizadas, quando nos confrontam com o trabalho infantil, com a miséria e a pobreza e a fome³⁴³. Quando nos confrontam com a falta de direitos e o excesso de obrigações, quando nos relatam todos os sofrimentos de quem padeceu lentamente dentro daquelas paredes até ao dia em que ficou sem nada.

Talvez por isso também, o museu abra a sua exposição com tristes e sombrias fotografias de um tempo de abandono³⁴⁴, mostrando

³⁴² Veja-se sequência de imagens do Anexo 1 deste trabalho.

³⁴³ Foi definida como política expositiva trazer regularmente ao público exposições temporárias que reflectam em torno destas temáticas, estando em curso um interessante processo de investigação que culminará em 2008 com um conjunto de exposições temporárias tematicamente intituladas "Mundos Industriais" e que visam apresentar as 'faces negras' desta indústria, desde a questão do trabalho infantil, passando pelas questões da segurança e higiene, a diferença de género dentro da fábrica, etc., sendo então realizado o enquadramento político-social de todas estas questões. Visando introduzir já uma parte importante desta temática foi inaugurada a 18 de Maio de 2006 uma exposição intitulada "Rostos da Chapelaria" onde se traz uma importante parte destas memórias. (veja-se sequência de imagens do Anexo 6.1.6, sob o título "Os Rostos da Chapelaria").

³⁴⁴ Importará frisar, como foi referido em capítulos anteriores, que o discurso do museu não é neutro. É antes o somatório de um conjunto de escolhas e exclusões que são feitas por pessoas, no que isso tem de acto político de afirmação. E sobre isso importará também dizer que um dos exercícios feitos com os visitantes passa por lhes lançar o desafio de saber que museu seria concebido se fossem eles a decidir,

aos seus visitantes um lugar vazio de memória, vazio de vida, vazio de identidade. Um lugar de ausências onde “a sequência da erosão do espaço, oferece-nos a erosão do tempo.”³⁴⁵ E no espaço e tempo que ali são apresentados existe apenas degradação, esquecimento. Mas existe também dor, uma dor invisível que persiste em se afirmar e que resulta claramente de se saber que aquela degradação é o lado visível de um fim, de um encerramento que arrastou atrás de si centenas de despedimentos, que amputou sonhos de vida, que coarctou futuros. E se aquele edifício, as suas paredes, os seus corredores vazios, o lixo que sobrou após o fim, as suas janelas partidas, e que ali se vêm naquelas imagens, têm alguma alma, alguma memória, é apenas esta. E esta é precisamente aquela que se quis lembrar.

Para quem, como eu, deambulou primeiro por entre corredores de operários numa azáfama intensa e sentiu todos os cheiros e ouviu todos os sons, de máquinas e operários que apenas se faziam ouvir gritando a plenos pulmões, para quem, como eu, viu escorrer das faces endurecidas pelo tempo grossas gotas de suor, para quem, como eu, viu dentro daquela fábrica o pêlo transformar-se em feltro, e este em cone e o cone em chapéu e sentiu o calor da água quente que saía de tantas máquinas, para quem, como eu, ali esteve quando aquela era

mostrando claramente que aquilo que vão ver ou acabaram de ver é antes de mais fruto de opções. Poderiam sempre ter sido outras. Acresce referir que uma das oficinas de trabalho, promovida pelo serviço educativo e intitulada “Como Será?” pretende exactamente colocar as crianças e jovens perante o desafio de construírem eles próprios o museu da chapelaria ainda antes de o terem visitado. Dependendo do nível etário, os trabalhos a produzir tanto podem ser gráficos como escritos. Após a visita regressam novamente ao serviço educativo para discutirem as diferenças entre o “seu museu” e o museu que visitaram. As questões das verdades dogmáticas são então exploradas de forma a que os participantes percebam que não há um só caminho, uma só possibilidade, uma só narrativa, e que todas as visões são sempre aceitáveis. Tenta-se assim desconstruir a ideia de museu enquanto espaço de afirmação da verdade.

³⁴⁵ Serén, M.C. (2001). Jogos Metafísicos da Presença/ausência na Fotografia de Aníbal Lemos, in, Cord. Comissão de Trabalho do Museu da Indústria de Chapelaria. (2001). Livro de Actas das I Jornadas de Museologia da Indústria da Chapelaria. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira. p. 28

ainda a Empresa Industrial de Chapelaria, o dia a seguir ao dia em que as máquinas e os homens e o suor deixaram de ali estar, era o dia em que aquele edifício tinha sido esvaziado de alma.

Para quem, como eu, depois desse dia passou horas, e dias e semanas, a recolher tudo o que por lá ficou abandonado, a fazer registo e levantamento de tudo quanto poderia ainda contar uma pequena história, sentia, como eu senti, que a vida ali dentro tinha acabado. Aquele não era mais do que um lugar de abandonos. Sem história. Sem vida. Sem palavra. E se memória ficou foi aquela que a imagem captou. Tudo o mais foi levado com o encerramento da fábrica. As máquinas saíram do seu lugar. Os calendários que outrora estiveram na parede e que ajudavam a contar os dias dos meses, tinham desaparecido, juntamente com os aventais, os sapatos e os Santos que zelavam com cuidado pelos operários. A ocupar o lugar de tudo isto estava o vento que entrava pelas janelas partidas e brincava por entre os corredores de toda a fábrica.

E isto foi precisamente o que se optou por começar a mostrar. Um edifício abandonado do seu tempo e do seu espaço. Porém, e porque inseridas num outro contexto que não o do momento de captação das próprias imagens (agora o do espaço museu), elas sugerem-nos também, e a esse tempo, que “a degradação só tem sentido, só é suportável, se se apresentar como passado; [porque] se é presente contínuo é violência, desestabilização, medo.”³⁴⁶ Por isso, para quem não vivenciou a fábrica enquanto organismo vivo e não presenciou no tempo a degradação do lugar, estas imagens sugerem também uma esperança de um outro início, retirando desse passado a violência que o constituiu. Desta forma, o passado que aqui se apresenta é também um passado que

³⁴⁶ Serén, M.C. (2001). Jogos Metafísicos da Presença/ausência na Fotografia de Aníbal Lemos, in, Cord. Comissão de Trabalho do Museu da Indústria de Chapelaria. (2001). Livro de Actas das I Jornadas de Museologia da Indústria da Chapelaria. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira. p. 28

“ (...) enobrece a ruína, retira-lhe o lixo e substitui-o pelo vestígio. O vestígio, presença e sinal indicador de ausência é o estabilizador de uma sequência explicativa. (...) Imagens do fim têm de ser também imagens do princípio. De uma narrativa, de uma explicação, de uma ressurreição.”³⁴⁷

E essa narrativa nova e essa ressurreição acontecem por intermédio de um edifício que já não é o da fábrica se não na justa medida em que as funcionalidades de cada espaço (fábrica) foram tidas em conta na organização dos novos espaços (museu), e por intermédio das máquinas e das pessoas e das suas memórias, trazendo-se “à luz do dia a máquina gasta pelo tempo e a memória de quem nela trabalhou, tal como é recordada, sentida e dita”, mantendo “visíveis todos os traços de um longo percurso, e não camuflar aquelas que são as suas marcas do tempo, que as individualizam e as tornam verdadeiramente únicas.”³⁴⁸

Daí que a opção de restauro de todo o equipamento tivesse passado, não pelo embelezamento estético, mas pelo acentuar das suas verdadeiras características, mantendo-se por exemplo visível a inscrição do nome “Monteiro” que foi tão pacientemente gravado na madeira da Misturadora, ou o número “5” artisticamente pintado a amarelo no inox da Máquina de Tingir Feltros, ou as correias de pele gastas pelo uso de anos a fio. Daí também que sobre o discurso simples do operário que explica o funcionamento de uma determinada máquina ou fase de fabrico não se tenha feito qualquer prosaica correcção gramatical. Por isso, também, não há no discurso de

³⁴⁷ Serén, M.C. (2001). Jogos Metafísicos da Presença/ausência na Fotografia de Anibal Lemos, in, Cord. Comissão de Trabalho do Museu da Indústria de Chapelaria. (2001). Livro de Actas das I Jornadas de Museologia da Indústria da Chapelaria. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira. p. 28

³⁴⁸ Extraído do texto do painel de abertura do Museu da Chapelaria.

qualquer um dos três operários que fazem visitas guiadas a preocupação da Verdade, porque se assume muito claramente que a memória, por ser individual, é frágil, contudo, é autêntica e plena de significado humano, porque é “uma visão mais”, é a “gota de sangue” do museu da chapelaria.

São as cicatrizes ocultas. Memórias do trabalho. Memórias do tempo e do lugar onde máquinas e homens cruzaram caminhos. Memórias de histórias por contar que resvalam permanentemente de todos estes olhares que são únicos e por isso mesmo intransmissíveis.

Olhares que toldaram essas mesmas memórias, olhares que souberam suavizar e que tantas vezes agigantaram as verdades simples de cada dia. Em cada dia. E entre a memória do trabalho e o trabalho da memória nasceu um lugar outro. Um lugar onde os silêncios de outrora dão espaço a vozes múltiplas, olhares dispersos, onde a memória não tem compromisso com a verdade, mas antes com caminhos de verdade divisíveis.

E talvez por tudo isto, e mais uma vez como nos disse a Liliana Brandão, “o museu da chapelaria é bonito e tem amor e paixão”.

4.3 O museu da Chapelaria – agente de desenvolvimento social e local

Em Outubro de 2000 foi apresentada ao Programa Operacional da Cultura, Eixo Prioritário 1, Medida Modernização e Dinamização dos Museus Nacionais, uma candidatura intitulada “Criação e Instalação do Museu da Indústria de Chapelaria”, homologada por Despacho do Ministro da Cultura em 13 de Março de

2001³⁴⁹. A candidatura deste projecto visava a realização de obras de recuperação e valorização do edifício da antiga Empresa Industrial de Chapelaria para a instalação do Museu da Indústria de Chapelaria e inseria-se numa lógica de valorização do património edificado e da disponibilização do mesmo para oferta de bens e serviços de cultura.

Como era então referido no capítulo “Objectivos do Projecto” do dossier de candidatura, pretendia-se com este projecto, por um lado, estabelecer condições para a valorização do património industrial edificado e, por outro, criar condições adequadas para o surgimento de actividades culturais e económicas de impacto no tecido social da região. De resto, e como é afirmado, “a criação do Museu da Indústria de Chapelaria, temática inovadora no plano nacional ao nível de uma abordagem museológica, contribuirá decisivamente para o desenvolvimento cultural da vasta região norte, e bem assim para a criação de emprego qualificado”³⁵⁰.

Do ponto de vista da argumentação inerente à criação de um museu com esta temática era então defendido que,

“De um ponto de vista local, seria difícil encontrar melhor localização para um museu da indústria de chapelaria que o edifício que albergou a mais importante unidade industrial do sector. Na memória colectiva de S. João da Madeira o edifício em causa continua a ser referenciado como um dos pólos industriais mais importantes. De um ponto de vista

³⁴⁹ Sobre este assunto veja-se, Gabinete do Gestor do Programa Operacional da Cultura (2001), Termo de Aceitação da Decisão de Aprovação referente ao Projecto N.º 32/00 com a Designação de Projecto “Museu da Indústria de Chapelaria”

³⁵⁰ Câmara Municipal de S. João da Madeira. (2000). Candidatura “Criação e instalação do Museu da Indústria de Chapelaria”, p.1. (candidatura apresentada em 26 de Outubro de 2000 ao Programa Operacional da Cultura, Eixo Prioritário 1, Medida Modernização e Dinamização dos Museus Nacionais, homologada por Despacho do Ministro da Cultura em 13 de Março de 2001).

regional, ou nacional, a escolha sustenta-se pelas razões já aduzidas acima, uma vez que a indústria de chapéus se concentrou na região de S. João da Madeira de forma significativa e foi especialmente representada pela Empresa Industrial de Chapelaria sediada no edifício agora escolhido para museu.”³⁵¹

Desta forma, subentende-se que este projecto assumiria um importante papel na renovação cultural daquela região, partindo da valorização de um património edificado agregador de memórias e mais do que isso de um património identificador, quer interna quer externamente. A própria escolha do edifício assume aqui cabal importância no que àquelas memórias diz respeito, uma vez que ele próprio era exemplo de toda a história da chapelaria (desde o momento da introdução de processos de fabrico industriais, passando pelo auge da produção de chapéus até, finalmente, ao seu declínio enquanto actividade económica relevante).

Contudo, e para além das questões mais óbvias do ponto de vista da conservação das memórias, havia ainda uma outra natureza de argumentos, que conduziam no sentido das apostas de desenvolvimento local preconizadas. Como foi afirmado no Encontro Nacional de Museologia e Autarquias, realizado em 2001,

“Se a importância deste projecto se sustenta imediatamente na história de um povo que importa preservar, porquanto é espelho da sua própria identidade, e concomitantemente na história da indústria de chapelaria que encontrou em S. João da

³⁵¹ Câmara Municipal de S. João da Madeira. (2000). Candidatura “Criação e instalação do Museu da Indústria de Chapelaria”, p. 1. (candidatura apresentada em 26 de Outubro de 2000 ao Programa Operacional da Cultura, Eixo Prioritário 1, Medida Modernização e Dinamização dos Museus Nacionais, homologada por Despacho do Ministro da Cultura em 13 de Março de 2001).

Madeira o único local para o seu desenvolvimento, tendo adquirido no plano nacional uma importância estratégica e económica particularmente relevantes, que por si só justificaria uma abordagem específica, não é menos verdade que este é também um projecto que visa dar resposta a uma das determinações do Plano Estratégico do Eixo Urbano Santa Maria da Feira, S. João da Madeira e Oliveira de Azeméis.”³⁵²

O que este Plano então preconizava como modelo de desenvolvimento para o concelho de S. João da Madeira, era a necessidade de apostar na sua centralidade geográfica relativamente aos dois outros concelhos, e apostar de forma clara na preservação e valorização do seu património industrial “através da estruturação e organização de dinâmicas museológicas e de animação da cultura industrial enraizada no concelho, dando assim respostas eficazes aos cerca de 50 mil visitantes que diariamente se dirigem a S. João da Madeira”.³⁵³

Dito de outra forma, muito mais do que apenas um projecto museológico, a criação do museu tinha inerente a si a potenciação de um património enquanto modelo de animação cultural e urbana qualificadas, que pretendia conferir uma “maior visibilidade interna e externa de S. João da Madeira” e que visava contribuir para a “valorização dos factores de identidade e imagem do próprio eixo

³⁵² Lira, S. e Menezes, S. (2001) O Museu da Indústria da Chapelaria no contexto Regional, Encontro Nacional de Museologia e Autarquias (original, com autorização dos autores, s.d., s.p.)

³⁵³ Câmara Municipal de S. João da Madeira. (2000). Candidatura “Criação e instalação do Museu da Indústria de Chapelaria”, p. 4. (candidatura apresentada em 26 de Outubro de 2000 ao Programa Operacional da Cultura, Eixo Prioritário 1, Medida Modernização e Dinamização dos Museus Nacionais, homologada por Despacho do Ministro da Cultura em 13 de Março de 2001).

urbano Santa Maria da Feira, S. João da Madeira e Oliveira de Azeméis”³⁵⁴. Indo ainda mais longe, é defendido no dossier de candidatura que este projecto,

“(…) vem fundamentalmente possibilitar a concretização de quatro objectivos traçados para o Eixo Urbano, a saber, a consolidação das centralidades representadas pelas três cidades, a valorização das complementaridades de oferta de animação cultural e turística das cidades, a valorização das dinâmicas de educação do eixo e o desenvolvimento do espírito de cidadania/identidade e consequente promoção da imagem do eixo urbano no exterior”³⁵⁵

Ora assim afirmado, pretendia-se que este museu assumisse dois papéis diferentes mas, a esse tempo, complementares³⁵⁶, por um lado, o que resulta do “desenvolvimento do espírito de cidadania/identidade” e, neste sentido, será o museu a actuar num plano interno à comunidade porquanto trabalha um património estruturante e agregador de identidades e promove a identidade local sedimentando a coesão da comunidade e, por outro, e enquanto promotor de uma “imagem” de marca no Eixo e fora dele, o museu actuará num plano externo à comunidade, promovendo e potenciando

³⁵⁴ Câmara Municipal de S. João da Madeira. (2000). Candidatura “Criação e instalação do Museu da Indústria de Chapelaria”, p. 4. (candidatura apresentada em 26 de Outubro de 2000 ao Programa Operacional da Cultura, Eixo Prioritário 1, Medida Modernização e Dinamização dos Museus Nacionais, homologada por Despacho do Ministro da Cultura em 13 de Março de 2001).

³⁵⁵ Câmara Municipal de S. João da Madeira. (2000). Candidatura “Criação e instalação do Museu da Indústria de Chapelaria”, p. 5. (candidatura apresentada em 26 de Outubro de 2000 ao Programa Operacional da Cultura, Eixo Prioritário 1, Medida Modernização e Dinamização dos Museus Nacionais, homologada por Despacho do Ministro da Cultura em 13 de Março de 2001).

³⁵⁶ Veja-se o que foi afirmado no ponto 2.2.4 (O Património e o Desenvolvimento Local), do Capítulo II do presente trabalho.

condições adequadas ao desenvolvimento do turismo de base local e regional e criando condições que geram uma maior visibilidade externa do próprio local através da promoção e valorização dos saberes que lhe são inerentes. Neste sentido, e complementarmente, previa-se então a criação e desenvolvimento de duas Rotas Turísticas que alicerçariam mais ainda este projecto. Como foi defendido no Encontro Nacional de Museologia e Autarquias, realizado em 2001,

“(...) o museu pretende ser um pólo de uma rede mais vasta que poderá vir a incluir a Rota do Chapéu e a Rota da Indústria. No que respeita à primeira, integrará naturalmente o museu e ainda os bairros operários que ainda hoje dão testemunho da vivência operária de há décadas, unidades industriais produtoras de chapéus e seus componentes ainda em laboração, lojas de comercialização de chapéus (...).

A Rota da Indústria abarácará desejavelmente dois níveis de distância geográfica distintos: a região de S. João da Madeira e uma área mais vasta que poderá englobar outras unidades museológicas do Norte do país e outras regiões eminentemente industrializadas numa lógica de apresentação e explicação global do fenómeno da industrialização em Portugal na última dezena de décadas.”³⁵⁷

Desta forma, e como foi já referido, se o projecto do museu se assumia claramente como um processo de preservação de identidades dentro da própria comunidade, por outro lado, e do ponto de vista desta mesma comunidade, ele apontava também caminhos de

³⁵⁷ Lira, S. e Menezes, S. (2001) O Museu da Indústria da Chapelaria no contexto Regional, Encontro Nacional de Museologia e Autarquias (original, com autorização dos autores, s.d.,s.p.)

desenvolvimento, e mais especificamente de um desenvolvimento sustentável, que identificavam nesse património e na sua conservação, uma oportunidade de afirmação única perante o exterior. De resto, a necessidade de promoção da imagem do próprio eixo urbano (e não apenas de S. João da Madeira) no exterior era tão mais fundamental quanto o facto de há muito ter sido percebido pelos três municípios que a sua proximidade à Área Metropolitana do Porto e a Aveiro, havia sido factor de condicionamento das capacidades de rentabilização e de capitalização para estas cidades dos fluxos turísticos nacionais e internacionais gerados pela dinâmica industrial instalada na região do Entre-Douro e Vouga. Assim, e como é referido no dossier de candidatura,

“A solução passava então, como hoje, pela tentativa de aproveitar e captar alguns dos efeitos da localização do Europarque para as próprias cidades, mas também e a esse tempo, aproveitar os fluxos gerados por essa dinâmica industrial, explorando por conseguinte segmentos de mercado turísticos que resultariam do turismo de negócios. (...)”

Esta oportunidade promocional, se bem aproveitada, permitirá alargar os produtos turísticos desta região a outros recursos locais, e eventualmente, inverter parcialmente a orientação de alguns fluxos turísticos da região, conseguindo captar fluxos turísticos emitidos a partir do Porto (...). Nesta tendência potencial de reorientação de fluxos turísticos, (...), jogarão papel importante alguns recursos turísticos significativos, dentro do património cultural, da arqueologia industrial e dos eventos de carácter regional

e tradicional que as cidades possuem ou que desenvolvam”³⁵⁸

E citando o Plano Estratégico do Eixo Urbano, é de resto acrescentado no referido dossier de candidatura,

“S. João da Madeira constitui a centralidade urbana mais consolidada do Eixo Urbano, capitalizando substancialmente o estatuto de Cidade-Município e é hoje manifesta a repercussão dessa centralidade em territórios que o transcendem. Esta característica torna-se particularmente vocacionada para a atracção de novas formas de actividade comercial, com oferta orientada para consumos urbanos cada vez mais exigentes (...).”³⁵⁹

E seria neste sentido que do ponto de vista do desenvolvimento local, o museu adquiria uma importância estratégica, porquanto era assumido como uma das principais respostas culturais para uma população residente e flutuante cada vez mais qualificada e exigente no domínio do consumo cultural, e porquanto era também e em simultâneo, parte integrante da imagem de marca externa que alicerçaria o desenvolvimento do turismo cultural da região que encontrava os seus fundamentos numa memória histórica industrial,

³⁵⁸ Câmara Municipal de S. João da Madeira. (2000). Candidatura “Criação e instalação do Museu da Indústria de Chapelaria”, p. 5-6. (candidatura apresentada em 26 de Outubro de 2000 ao Programa Operacional da Cultura, Eixo Prioritário 1, Medida Modernização e Dinamização dos Museus Nacionais, homologada por Despacho do Ministro da Cultura em 13 de Março de 2001).

³⁵⁹ Câmara Municipal de S. João da Madeira. (2000). Candidatura “Criação e instalação do Museu da Indústria de Chapelaria”, p. 6. (candidatura apresentada em 26 de Outubro de 2000 ao Programa Operacional da Cultura, Eixo Prioritário 1, Medida Modernização e Dinamização dos Museus Nacionais, homologada por Despacho do Ministro da Cultura em 13 de Março de 2001).

dispondo para tanto de condições patrimoniais para promover uma nova forma de recuperação da memória e identidade cultural local.

E assim, como acrescenta o mesmo documento,

“A valorização desta memória e deste capital patrimonial no sentido da animação cultural, claramente subjacente ao projecto (...), requer naturalmente um complemento de produção e animação artísticas, já que não há animação do património sem produção de novas ideias e aprofundamento e divulgação de novas formas de expressão artística... mas seguramente não existirá a produção e animação artística exigida se este projecto que é o seu alicerce não se concretizar em definitivo.

Mas também ali (no domínio da produção artística) pode reduzir-se a dependência em relação à Área Metropolitana do Porto, criando condições para a internalização à Cidade de novas formas de educação e produção artísticas, com consequências óbvias ao nível da dinamização turística e económica do concelho em especial, mas também da própria região.”³⁶⁰

Subentende-se deste modo a importância que estrategicamente este projecto pretendia assumir. Fundamentalmente a criação do museu tinha inerente uma política de desenvolvimento que passava claramente pelo estudo, valorização e divulgação de um património industrial que alicerçava parte significativa da história do concelho e da própria industrialização do norte do País, tratando-se desde modo

³⁶⁰ Câmara Municipal de S. João da Madeira. (2000). Candidatura “Criação e instalação do Museu da Indústria de Chapelaria”, p. 7. (candidatura apresentada em 26 de Outubro de 2000 ao Programa Operacional da Cultura, Eixo Prioritário 1, Medida Modernização e Dinamização dos Museus Nacionais, homologada por Despacho do Ministro da Cultura em 13 de Março de 2001).

de desenvolver um projecto museológico de carácter municipal, que teria incidência especial no sector da produção dos chapéus.

Porém, e se por um lado era assumida como aposta fundamental a salvaguarda e valorização deste património através da sua musealização, havia também como intenção evidente transformar este mesmo património numa força criativa³⁶¹ que viesse a promover uma articulação harmoniosa entre identidade e transformação/ inovação, entre cultura e lazer e entre economia e património.³⁶²

Ao escopo de promover um conjunto sistemático de actividades que passavam pelo estudo, documentação, conservação e divulgação do património industrial da chapelaria, estruturando e organizando dinâmicas de musealização deste património e de animação cultural e urbana, associava-se então um outro que passava pelo importante contributo para a afirmação exterior e para a consolidação da imagem externa do próprio agregado urbano. Como é afirmado no dossier de candidatura, “as operações de conservação e musealização são factores bastante poderosos de identidade e centralidade urbana e, segundo o modelo que assumem, podem vir a constituir excelentes laboratórios de desenvolvimento local”³⁶³. E acrescenta o mesmo documento,

³⁶¹ Veja-se o que foi dito no ponto 2.2.3 do Capítulo II.

³⁶² Refira-se a este propósito que desde o início deste processo foram parceiros do Museu duas das mais importantes empresas do sector, a Cortadoria Nacional do Pêlo S.A. e a Empresa Fepsa, Feltros Portugueses S.A. Como é referido no dossier de candidatura, pretendia-se que o museu fosse também “aglutinador de outras iniciativas por parte das empresas ainda existentes, representativas da história e evolução desta indústria, nomeadamente ao nível de uma requalificação da imagem do sector”. Câmara Municipal de S. João da Madeira. (2000). Candidatura “Criação e instalação do Museu da Indústria de Chapelaria”, p. 7. (candidatura apresentada em 26 de Outubro de 2000 ao Programa Operacional da Cultura, Eixo Prioritário 1, Medida Modernização e Dinamização dos Museus Nacionais, homologada por Despacho do Ministro da Cultura em 13 de Março de 2001).

³⁶³ Câmara Municipal de S. João da Madeira. (2000). Candidatura “Criação e instalação do Museu da Indústria de Chapelaria”, p. 8. (candidatura apresentada em

“Esta intervenção em matéria de salvaguarda do património industrial constitui condição indispensável no quadro do reforço da identidade cultural regional, fortemente associada aos processos de industrialização. Ela será por outro lado, factor de desenvolvimento na população, sobretudo a população jovem, de novos valores culturais (...). A delapidação deste património (...) é em geral causa do enfraquecimento dos valores culturais locais e da memória e identidade das populações, implicando avultadas perdas de oportunidades no quadro da afirmação e animação cultural, tanto na perspectiva da valoração atribuída pelas pessoas à sua história e aos seus valores culturais, como na perspectiva da afirmação exterior das especificidades culturais (...), tornando-se ainda eminente o perigo de uma evolução tecnológica e cultural fortemente desenraizada. Por outro lado, a sua não concretização implicará um enfraquecimento do potencial de atracção de novos visitantes exteriores (...)”³⁶⁴

Em suma, era aqui claramente assumida a importância da identidade local enquanto factor de desenvolvimento, e não apenas económico como, sobretudo, humano, por o que implicava em reforço

26 de Outubro de 2000 ao Programa Operacional da Cultura, Eixo Prioritário 1, Medida Modernização e Dinamização dos Museus Nacionais, homologada por Despacho do Ministro da Cultura em 13 de Março de 2001).

³⁶⁴ Câmara Municipal de S. João da Madeira. (2000). Candidatura “Criação e instalação do Museu da Indústria de Chapelaria”, p. 8-9. (candidatura apresentada em 26 de Outubro de 2000 ao Programa Operacional da Cultura, Eixo Prioritário 1, Medida Modernização e Dinamização dos Museus Nacionais, homologada por Despacho do Ministro da Cultura em 13 de Março de 2001).

dos valores culturais e de memória desta comunidade, entendidas estas como sustentáculos fundamentais da sua afirmação cultural, interna e externamente. E assim entendido, este património conquistava o lugar de agente socializador e socializante, porque era também, e a esse tempo, o tal “espelho que a população mostra aos seus hóspedes, para que eles a compreendam melhor, no respeito pelo seu trabalho, pelo seu comportamento, pela sua intimidade”³⁶⁵.

4.3.1 Museu em movimento

“Já dizia o saudoso Vasco Santa ‘Chapéus há muitos...’, e esta velha máxima tem todo o significado, quando falamos do Museu da Chapelaria de São João da Madeira, que no último sábado, dia 11 de Fevereiro, para além de todo o seu valioso espólio, abriu as portas a um evento diferente. Eram de cores várias, tamanhos diferentes, personalidades nada parecidas, mas com pelo menos duas facetas em comum, o facto de serem abandonados e terem 4 patas. O edifício que marcou toda uma geração ligada à indústria dos chapéus, agora recuperado pela edilidade sanjoanense, como forma de preservação de toda uma história que marcou positivamente as gentes desta terra tem servido de mote a várias exposições e consequente visita por parte não só de pessoas da cidade, como do resto do país e também outras partes do mundo. Desta vez abriu as portas a uma iniciativa inédita ‘Cães e Gatos de Chapéu’, que em colaboração com a Aanifeira, Associação dos Amigos dos Animais de Santa Maria da Feira, deu azo a um evento que teve, como primordial

³⁶⁵ Georges-Henri Rivière *apud* Pessoa, F. S. (2001). Reflexões sobre ecomuseologia. Porto: Edições Afrontamento. p. 42

objectivo, a problemática dos animais abandonados (...).”³⁶⁶

O Regional

Como ficou já referido noutros pontos deste trabalho, é ainda estranho, para largos sectores da população, que os museus se envolvam nos grandes ou pequenos assuntos urbanos, nas grandes ou pequenas problemáticas que caracterizam a sociedade dos nossos dias, sendo ao espaço museológico ainda atribuída uma dimensão extra-social, no sentido em que não faça parte efectivamente do leque de instituições que trabalham no espaço e no tempo da contemporaneidade. Contrariando essa tendência muitos são os museus que se têm envolvido em grandes problemáticas, que têm sido palco de múltiplas actividades que até há bem pouco tempo eram inimagináveis acontecerem dentro de museus, que têm promovido eventos que estão muito para além daquilo que efectivamente caracterizou o seu domínio de actuação. Para tanto são cada vez mais frequentes as parcerias entre museus e instituições diversas numa óptica de partilha de experiências e recursos, que representam, no fim do processo, pelo menos um crescimento significativo para os envolvidos.

Não fugindo a esta tendência, o museu da chapelaria começou desde cedo a trabalhar com as mais diversas instituições, procurando nelas as respostas que não tinha, permitindo-se as dúvidas que são afinal de todos, procurando caminhos e fornecendo pistas, fazendo daquelas que poderiam ser as suas valências instrumentos de trabalho para todos. Mas é de facto com a abertura do seu espaço físico que estas parcerias começam a ganhar dimensão, quer social quer cultural.

A organização do evento “Cães e Gatos de Chapéu”³⁶⁷ é exemplo disso mesmo, por o que causou de perplexidade, numa

³⁶⁶ O Regional (1996, 25 de Fevereiro). No Museu da Chapelaria - Cães e Gatos de Chapéu, O Regional, p. 40

primeira instância aos próprios decisores políticos e numa fase de divulgação, aos órgãos de comunicação social e depois à própria população. Muitos foram os que se deslocaram ao museu apenas para confirmar que era mesmo verdade, estava mesmo a decorrer uma acção de sensibilização em torno da problemática dos animais abandonados e estavam mesmo a ser doados animais e tudo isso estava mesmo a acontecer no museu. Para a Associação dos Amigos dos Animais de Santa Maria da Feira esta era uma oportunidade de falar deste assunto num espaço social e culturalmente reconhecido na cidade, o que se não lhes conferia mais credibilidade, dava-lhes pelo menos mais voz. Para o museu, por seu lado, era a oportunidade de falar de um assunto que é grave dentro da cidade, dentro de todas as cidades, que diz respeito por conseguinte à comunidade na qual ele está inserido, e de fazê-lo por intermédio daqueles que estão mais credenciados para o fazer (uma associação que recolhe das ruas animais abandonados) e que conhece o problema muito de perto. Era a sua oportunidade de desempenhar um “papel decisivo na educação da comunidade”³⁶⁸ ou pelo menos de intentar esse papel.

Ainda que com objectivos semelhantes, mas noutra área de actuação, se enquadrou a exposição temporária que inaugurou o museu. Intitulada “Os dias do Holocausto”³⁶⁹ e realizada no ano em que se comemoravam os 60 anos do armistício que colocou um fim à II Guerra Mundial, e consequentemente um fim ao holocausto Nazi,

³⁶⁷ Veja-se ilustração 48 do Anexo 6.4 deste trabalho

³⁶⁸ Mesa-Redonda de Santiago do Chile, ICOM, 1972, in, Primo. J. (1999). *Museologia e Património: documentos fundamentais. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 15*, p. 95

³⁶⁹ Veja-se sequência de ilustrações do Anexo 6.1.1 deste trabalho. A exposição, organizada pelo Museu da Chapelaria, contou com a colaboração de diversas instituições, nomeadamente o YAD VASHEM – The Holocaust Martyrs' and Heroes' Remembrance Authority (Jerusalém, Israel) que forneceu os testemunhos e as fotografias, o United States Holocaust Memorial Museum (Washington, DC. EUA), o Auschwitz-Birkenau State Museum (Oświęcim, Polónia) e o Musée International de la Croix-Rouge (Genebra, Suíça). O grafismo foi da autoria de Paulo Marcelo e a sonoplastia de Hugo Morango.

esta exposição chocou a todos. Pela dureza das imagens e dos testemunhos, pela frieza dos objectos. Pela realidade que expunha. Não introduzindo deliberadamente textos interpretativos, esta exposição apresentou as memórias (por intermédio de testemunhos) dos que viveram o holocausto e os seus objectos materiais (chapéus de prisioneiros, fardas, sapatos, etc).³⁷⁰ A seu propósito foram trabalhadas as temáticas da discriminação e da intolerância (seja esta política, religiosa, cultural, ou outras), foram analisados tantos outros holocaustos e tantas outras perseguições, debateram-se em oficinas de trabalho ou em sessões mais ou menos informais no fim da visita à exposição questões múltiplas que estavam já para além do holocausto nazi para se situarem naquelas que são atitudes e comportamentos socialmente discriminatórios. E durante todo o tempo da exposição este foi um assunto que esteve na agenda de professores e alunos, imprensa local, nas conversas de café. Falou-se, reflectiu-se, indagou-se.

Com esta exposição o museu pretendeu sobretudo prestar um pequeno contributo que conduzisse no sentido do desenvolvimento das “capacidades crítica e cognitiva, assim como para o desenvolvimento da comunidade fortalecendo sua identidade, consciência crítica e auto-estima, e enriquecendo a qualidade de vida individual e colectiva”³⁷¹.

Importará aqui referir que o museu cedo definiu uma política e estratégia de organização de exposições temporárias. Partindo do lema “os chapéus usam-se na cabeça para se pensar melhor”, o museu planeou a cinco anos um ciclo de exposições temporárias que visam explorar contextos sociais, políticos e culturais diferenciados, mas

³⁷⁰ No que isto tem obviamente de interpretativo. A escolha das fotografias, dos testemunhos e das peças não é inocente ou ausente de uma determinada visão do facto tratado.

³⁷¹ Declaração de Caracas, ICOM, 1992, *in*, Primo, J. (1999). *Museologia e Património: documentos fundamentais*. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 15, p. 224 e 214

sequenciais do ponto de vista cronológico, e cujo elo de ligação será sempre o chapéu enquanto instrumento social. Assim, pondo quase de parte aquele que é o tema central do museu, reflectido nas suas exposições permanentes ou de longa duração, as exposições temporárias versarão em torno de um conjunto de temáticas que pretendem apelar para os contextos macro no seio dos quais esses chapéus foram produzidos, favorecendo o próprio chapéu enquanto elemento de reflexão social, e promovendo através dele uma viagem no tempo e em espaços diversos (sejam estes espaços geográficos, físicos ou emocionais).

Com início em Junho de 2005 e prolongando-se até Maio de 2010, este primeiro ciclo de exposições versará numa primeira fase o contexto europeu, progredindo depois no sentido do objecto propriamente dito nas suas vertentes múltiplas de caracterização, terminando então com uma análise aos contextos industriais que foram o seu cenário privilegiado.

Cada um destes momentos será constituído por diferentes núcleos expositivos que juntos permitirão re-construir histórias e mensagens. Re-visitando os últimos 60 anos de História europeia criar-se-á um fio condutor que permitirá, em análise macro, fazer entender os contextos sociais, políticos, culturais e industriais do período de auge e declínio da indústria de chapelaria em S. João da Madeira, assim como os contextos de uso associado ao chapéu.

Foi neste contexto que se iniciou esta viagem pela História no momento do Holocausto Europeu, não só porque a grande afirmação industrial europeia se dá neste momento, como também pelo facto de se comemorar em 2005 os 60 anos sobre o Armistício.

Como em qualquer outra situação de programação em períodos demasiado vastos, espera-se e conta-se sempre com a necessidade de reajustamentos micro, que se poderão ser fruto da falta de condições para o cumprimento do previsto, podem também resultar da necessidade de adequação aos tempos vividos. Quer isto dizer que

o momento presente irá sempre influenciar as escolhas: temas que surgem e urgem debate, contextos sociais e culturais que a dado momento se sobrepõem em actualidade e interesse para a comunidade, cenários novos que se colocam dentro do próprio museu.

Dois casos recentes são exemplo desta situação. Quando em meados de Novembro de 2005 se constatou a existência de uma belíssima colecção fruto quer dos trabalhos realizados por crianças e jovens no seio das diversas oficinas de trabalho promovidas pelo serviço educativo, quer de trabalhos realizados no seio da escola em momentos posteriores à visita ao museu e que foram oferecidos ao serviço educativo pelos alunos dessas escolas, aquele serviço propôs à coordenação do Museu a organização de uma exposição temporária intitulada “Eu no Museu”³⁷² e que seria apresentada à comunidade durante o mês de Dezembro, solicitando para tanto que a mesma fosse organizada no espaço de exposições temporárias e não nas salas do serviço educativo. Se, por um lado, os objectivos da exposição passavam claramente por dignificar e dar visibilidade aos trabalhos em causa e que eram exemplo do empenho e da criatividade dos seus autores, por outro, visava também apresentar à comunidade em geral a actuação do próprio serviço educativo pondo em evidência o tipo de trabalho desenvolvido por este serviço e que tem como objectivo geral o desenvolvimento de competências sócio-educativas e a exploração de conhecimentos adquiridos nas visitas guiadas à exposição permanente do museu. Como foi referido no catálogo, “ao longo desta exposição apresentam-se exemplos de grande criatividade e originalidade na abordagem dos temas desenvolvidos, e que convidam o visitante desta exposição a viajar no mundo mágico e imaginário destes pequenos e grandes artistas.”³⁷³

No âmbito específico de actuação do serviço educativo, será de referir que as actividades promovidas visam proporcionar

³⁷² Veja-se sequência de ilustrações do Anexo 6.1.2. deste trabalho.

³⁷³ Serviço Educativo do Museu, (2005) Catálogo da Exposição “Eu no Museu”.

momentos de formação, reflexão, convívio, partilha de conhecimentos, emoções e valores, reinterpretando de forma lúdica e dinâmica o espaço e o espólio do museu, pelo que o museu realiza para todas as tipologias de públicos, oficinas de trabalho que ajudam a compreender melhor as exposições permanente e temporária. Com o objectivo de atender à grande diversidade de necessidades e expectativas dos visitantes, foram concebidos programas para públicos diferenciados, nomeadamente,

- **Programas para grupos escolares**, destinados especificamente à educação pré-escolar, 1º, 2º, 3º Ciclos de Ensino Básico, Ensino Secundário e Ensino Superior e Educadores, Professores e Formadores.
- **Programas abertos ao público**, dirigidos a diferentes idades e tipos de grupos, nomeadamente crianças dos 3 aos 5 anos, crianças e jovens com necessidades educativas especiais (NEE'S), grupos de adolescentes e jovens adultos, famílias (pais, filhos, avós e netos) e adultos.

Diariamente são realizadas visitas guiadas às exposições temporárias e permanentes ou de longa duração³⁷⁴. No caso específico do público escolar, e para que a visita tenha o sucesso esperado entendeu-se como necessário estabelecer uma estreita colaboração entre os técnicos do serviço educativo e os professores, pelo que na organização da visita há três momentos distintos:

- **Uma pré-visita** por parte do professor ao museu ou do técnico à escola, onde é fornecido um dossier-guia com todas as informações necessárias para preparação dos alunos em contexto de sala de aula.

³⁷⁴ Vejam-se ilustrações 31 a 34 do Anexo 6 deste trabalho.

- **A visita às exposições e a oficina de trabalho.**
- **O momento da avaliação** que se resume a uma conversa informal com os alunos e no preenchimento *in situ* de um questionário por parte do professor.

Em função dos públicos e dos interesses didáctico-pedagógicos, os visitantes podem escolher um dos seguintes níveis de visita:

- **Visita** - constituída apenas pela visita guiada à exposição permanente e/ou temporária.
- **Visita e oficina de trabalho** - constituída pela visita à exposição permanente e/ou temporária seguida da realização de uma oficina de trabalho previamente escolhida.
- **Oficina de trabalho e Visita** - este módulo destina-se essencialmente à oficina “como será”, iniciando-se com o atelier e depois com a visita às exposições.
- **Oficina de trabalho** – este módulo consiste na realização de um atelier escolhido pelo visitante no espaço destinado ao Serviço Educativo.

No que concerne às oficinas de trabalho³⁷⁵, e seguindo a própria descrição do serviço educativo, o museu disponibiliza actualmente as seguintes:

- **“As cores que nascem”**: Azul, Amarelo, Verde e Vermelho... são cores que todos conhecemos. Mas como se formam? Neste atelier as crianças entre os 3 e os 6 anos vão identificar e manipular as diferentes cores dos catálogos de feltro, para posteriormente elaborarem mini – catálogos em papel, tecido ou cartão.

³⁷⁵ Veja-se sequência de ilustrações do Anexo 6.2 deste trabalho.

- **“Como será”**: Um museu! O que é isso? Para que serve? Vamos por no papel o que achamos que é um museu! Será um sítio cheio de coisas velhas? Ou um sítio onde se aprendem novas coisas? Neste atelier as crianças entre os 6 e os 12 anos vão começar por desenhar o que pensam que é um museu. Depois serão acompanhados numa visita orientada, ao longo da qual poderão perceber as diferenças entre aquilo que pensavam encontrar e aquele que é de facto este museu. Num momento final vão analisar os seus próprios desenhos, discuti-los e modificá-los.
- **“Desenha a tua história”**³⁷⁶: Tens imaginação e desenhavas bem? Então esta é a tua oportunidade de o mostrares.... Neste atelier o visitante deverá imaginar e criar uma personagem de banda desenhada relatando uma história relacionada com o chapéu e/ou o seu fabrico. É um atelier destinado a públicos a partir dos 7/8 anos.
- **“À descoberta das máquinas”**: O coelho dá o pêlo, o pêlo dá o feltro e o feltro dá o chapéu?!?!?! Mas que grande confusão, como é que é possível? A partir da exposição permanente e de um conjunto de documentos relativos à cadeia operatória, os participantes vão compreender a função das máquinas, assim como o processo de transformação do pêlo em feltro. Esta oficina poderá ainda ser acompanhada com uma visita à Empresa FEPSA, que é uma das poucas unidades industriais de produção de feltros existentes no País. Oficina destinada a jovens a partir dos 13 anos.

³⁷⁶ Vejam-se ilustrações 3 e 4 do Anexo 6.2. deste trabalho.

- **“Chapéus com personalidade”**³⁷⁷: Chapéus há muitos... há sim Senhor! Com esta oficina os participantes vão encarnar muitas personagens do mundo da televisão, cinema, rádio, etc. Têm para isso disponível alguns dos chapéus do museu. Vão desenvolver a sua criatividade e imaginação, criando novas vidas ou expressões destas personagens. Oficina destinada a crianças dos 3 aos 9 anos de idade.
- **“Este é o meu chapéu”**³⁷⁸: Têm um chapéu velho em casa e já não sabem o que lhe fazer? Tragam-no para o museu e dêem-lhe uma nova imagem. Com as diversas matérias-primas usadas no fabrico e outros adornos os visitantes vão decorar e alterar o seu chapéu. Durante a oficina explica-se toda a cadeia operatória recorrendo às próprias matérias-primas utilizadas pelo visitante na decoração do seu chapéu. Esta oficina é para os jovens entre 13 e os 16 anos.
- **“À descoberta do feltro”**: Sabiam que para se fazer um chapéu de feltro de homem é preciso aproximadamente 120 gramas de pêlo? Nesta actividade os visitantes vão manipular o pêlo e aprender o processo de feltragem manual com pêlo de coelho verdadeiro. De forma artesanal poderão tingir pedaços de feltro e dar-lhe uma nova utilidade. Esta actividade destina-se ao público com idades entre os 7 e os 16 anos.
- **“Chapelaria em palavras cruzadas”**: Testa a tua família no jogo das palavras cruzadas. Visita a exposição permanente do museu e procura as palavras-chave necessárias distribuídas pelos 3 pisos para responder às perguntas deste divertido jogo. Esta oficina destina-se a

³⁷⁷ Vejam-se ilustrações 26 a 30 do Anexo 6.2. deste trabalho.

³⁷⁸ Vejam-se ilustrações 13 a 15 do Anexo 6.2. deste trabalho.

todos os grupos etários.

- **“A árvore dos ... chapéus”**³⁷⁹: Vamos decorar a árvore de natal com muitos chapéus. Os visitantes vão fazer os enfeites de natal em forma de chapéu utilizando feltro, pêlo, fitas e outros materiais utilizados no fabrico do chapéu. Esta oficina é dirigida a diversos públicos, incluindo o público sénior. Esta oficina decorrerá unicamente entre os meses de Novembro e Dezembro.
- **“Schiiuuu! O chapeleiro vai contar uma história!”**: É neste espaço mágico e cheio de recordações que os nossos amigos chapeleiros vão recordar e partilhar com os mais jovens as experiências vividas durante muitos anos na Empresa Industrial de Chapelaria. É uma hora dedicada a histórias de encantar, para conhecer as dificuldades vividas noutros tempos mas também perceber que o trabalho era uma tarefa obrigatória desde tenra idade...
- **“Corpo a corpo!”**³⁸⁰: uma sala cheia de crianças... um desenho se vai formando... o que de lá sairá? Uma a uma e usando a sua criatividade e expressão corporal, as crianças desenharão as silhuetas dos seus corpos em várias posições. Com uma parte da grande tela, cada um pintará as formas que se lhe apresentam. No fim, juntam-se todas as partes e tenta-se descobrir o que é que se formou no desenho.
- **“A moda dos chapéus”**: os mexicanos usam chapéu de aba larga para se protegerem do sol, já os habitantes da Lapónia usam chapéus de aba curta para se protegerem do frio. Esta actividade vai explicar a evolução do chapéu no mundo da moda, assim como identificar as

³⁷⁹ Veja-se ilustração 43 do Anexo 6.3 deste trabalho.

³⁸⁰ Vejam-se ilustrações 1 e 2 do Anexo 6.2 deste trabalho.

características culturais dos países com os quais a indústria da chapelaria estabeleceu contactos comerciais. Destina-se a crianças entre os 6 e os 10 anos.

Para além destas oficinas, que se organizam numa base regular ao longo de todo o ano, o serviço educativo estabeleceu ainda programações de actividades que acontecem em momentos específicos, nomeadamente, o programa **“A minha família vai ao museu, e a tua?”**³⁸¹ (acompanhadas pelos técnicos do serviço educativo, as famílias são convidadas a fazer uma viagem ao secreto mundo dos chapéus, participando em conjunto nas oficinas de trabalho propostas pelo museu; esta actividade decorre aos sábados e pretende fundamentalmente estimular a relação familiar no seio de um ambiente descontraído, onde o universo das brincadeiras de “faz-de-conta” das crianças dão o mote) e os **programas de ocupação de tempos livres** que acontecem essencialmente nos períodos de férias escolares.

No que concerne a estas últimas decorreram até ao presente momento as **Férias de Verão do Museu**³⁸² e **Férias de Natal no Museu**³⁸³, estando em preparação actualmente o **Férias da**

³⁸¹ Vejam-se ilustrações 40 a 42 do Anexo 6.3 deste trabalho.

³⁸² A este propósito refira-se que durante o Verão de 2005 decorreu também uma iniciativa organizada conjuntamente pelo museu e pela Rede de Acção Social de S. João da Madeira, intitulada “O Meu Bairro vai ao Museu” (vejam-se ilustrações 35 a 39 do Anexo 6.3 deste trabalho) e dirigida exclusivamente aos habitantes dos bairros sociais. O contexto de actuação passou numa primeira fase por desmistificar a instituição museológica aos olhos de públicos com carências económicas e culturais acentuadas, e numa segunda fase, por disseminar a instituição e as suas actividades junto destes públicos, trazendo-os para dentro de uma instituição que afinal fala também da vida de muitos deles e da história do concelho onde todos terão crescido. Nos mesmos moldes realizou-se também uma iniciativa especificamente organizada para o público sénior socialmente mais desfavorecido.

³⁸³ Vejam-se ilustrações 43 a 48 do Anexo 6.3 deste trabalho.

Páscoa no Museu³⁸⁴. Estes programas visam dar resposta ao problema de ocupação dos tempos livres de crianças e jovens durante os seus períodos de férias escolares. Orientado por técnicos qualificados, o serviço educativo desafia os participantes a conhecer o incrível mundo da Chapelaria. Com a ajuda de oficinas de trabalho lúdico-pedagógicas, jogos e passatempos, os visitantes são estimulados a perceber o que foi a indústria da chapelaria, o que significava usar chapéu, quem usava, quem vendia e porquê, contextualizando os participantes no espaço e tempo da produção dos chapéus. Os objectivos destas acções passam ainda pelo desenvolvimento e aquisição de conhecimentos; desenvolvimento de capacidades (ver, descrever, criticar) e desenvolvimento de atitudes. Até aos 8, 9 anos de idade são desenvolvidas actividades baseadas na expressão plástica (desenho, pintura, jogos, mímica, dramatizações com fantoches, colagens, fichas de observação - desenhos, imagens, cores). Dos 9 aos 14 anos são promovidas actividades com operações mais concretas como é o caso de percursos, debates, pesquisas, leitura de textos. Para os jovens com mais de 14 anos este projecto aprofunda os conhecimentos sobre a história da industrialização, sensibilizando-os, por exemplo, para a importância do trabalho infantil nas décadas de 30 e 40, para as questões de género no trabalho, etc.

Assim, e voltando à questão da exposição “Eu no Museu”, apesar da sua realização ter implicado a interrupção temática das exposições temporárias previstas para aquele espaço, acabou por se revelar do maior interesse, não só para as crianças e jovens que participaram com os seus trabalhos, aumentando os seus níveis de auto-estima, como para as respectivas famílias e para a comunidade

³⁸⁴ Vejam-se ilustrações 5 a 8 do Anexo 6.2 deste trabalho (referentes às oficinas de trabalho realizadas na Páscoa no âmbito daquele programa).

em geral, tendo sido particularmente visitada ao longo de todo o tempo que esteve patente.

O segundo momento desta interrupção prendeu-se com a organização da exposição alusiva ao 25º aniversário do Carnaval das Escolas³⁸⁵. Esta iniciativa é uma das actividades mais enraizadas na história recente do concelho que, todos os anos, mobiliza as escolas da cidade que durante os dois meses precedentes trabalham afincadamente na organização do corso. Em S. João da Madeira, todos os alunos que frequentaram o ensino nos últimos 25 anos participaram pelo menos uma vez no Corso de Carnaval das Escolas (se bem que o mais comum é terem participado em todos os cursos ao longo da sua vida escolar) e nenhuma escola deixou alguma vez de participar. Naturalmente, o espólio material relacionado com esta iniciativa é muito grande o que levou o Pelouro da Educação a lançar o repto às escolas e população em geral no sentido de organizar em 2006 uma grande exposição alusiva ao tema. Logo nos momentos iniciais da organização do evento um pressuposto ganhou forma: se estamos a falar da memória da cidade e de algo tão significativo do ponto de vista afectivo e cultural, então esta exposição deve acontecer dentro do museu. E assim aconteceu. Organizada pela equipa do museu, que se assumiu como o despoletador de toda a acção, esta exposição foi claramente exemplo de uma “exposição-processo”³⁸⁶, utilizando a expressão de Fernando Moreira, cujo ponto fulcral de interesse esteve sobretudo na sua fase de concepção e construção, tendo sido catalisadora do encontro de múltiplas experiências e saberes que giravam em torno da temática central. De um modo geral, grande parte da comunidade foi envolvida na organização desta exposição, numa primeira fase pelo empréstimo de material relacionado com a temática (trajes e acessórios usados, cartazes, fotografias, vídeos) e

³⁸⁵ Veja-se sequência de ilustrações do Anexo 6.1.4 deste trabalho.

³⁸⁶ Moreira, F. J. (1999) *apud* Primo, J. “A importância dos museus locais em Portugal”. (documento fornecido no âmbito do Curso de Mestrado em Museologia).

numa segunda fase na construção da exposição propriamente dita (por exemplo, foram criadas zonas específicas para que a população, ao longo do tempo em que esteve patente, trouxesse ela própria material fotográfico ou outro e o expusesse nesses locais da forma que considerariam mais adequada).

Quer tudo isto dizer que, apesar de existir uma programação que à partida define os pressupostos de actuação do museu, torna-se necessário frequentemente permitir a “desorganização” do previsto, deixando que a própria comunidade participe e partilhe da gestão dos espaços e decida claramente em função daquelas que são também as suas expectativas. E assim dito, programar a cinco anos continua tão premente quanto a capacidade de adaptação dessa programação em momentos muito específicos.

Independentemente destas ou outras circunstâncias, a programação das actividades de do museu visa actualmente, entre outros, dois objectivos principais: por um lado, definir as linhas de trabalho científico a desenvolver para o período definido e, por outro, permitir uma eficaz captação e fixação de públicos.

No que respeita ao primeiro destes objectivos, os museus contemporâneos não mais são entendidos como instituições inertes, meros receptáculos de objectos. Evidentemente que o museu contemporâneo herda essa função, de cuidar dos objectos que lhe estão confiados, mas acrescenta-lhe outras, consideradas fundamentais, além do que amplia significativamente o conceito de “objecto”. Assim, passa a incorporar não apenas os objectos materiais clássicos, mas também toda a informação a eles associada; incorpora, ainda, objectos de património imaterial, de que cuida também. Este âmbito mais largo na concepção dos objectos próprios de um Museu implica uma capacidade de “cuidar” bem mais vasta que a do Museu clássico. No que respeita às funções que este museu destina a si próprio podemos contar, como fundamental, a de realizar investigação científica e a de divulgar os resultados dessa investigação. O Museu

considera obrigação sua trabalhar, do ponto de vista da investigação científica, os espólios que lhe estão confiados, fazendo deles elementos úteis à comunidade científica e à sociedade.

O museu da chapelaria não poderia negar-se esta função essencial. Desta maneira, foi preparada uma programação de investigação científica, a cinco anos, que emprega, por um lado, os fundos documentais, os acervos materiais e os acervos imateriais do museu e, por outro, requisita novos acervos, sob a forma de empréstimos temporários, a outras instituições (museológicas ou não), de maneira a garantir a necessária ampliação do seu objecto de estudo e o seu enquadramento em cenários geográficos, sociais e culturais mais amplos que permitirão assim enriquecer o conhecimento acerca dos mesmos e permitir a divulgação dos resultados.

Tal prende-se com o segundo objectivo acima enunciado, o de permitir uma eficaz captação e fixação de públicos. Os museus não podem ser entendidos como instituições vazias de públicos. Por este motivo, devem ser capazes de oferecer uma gama variada de novidades, periodicamente renovadas. Tais novidades devem existir ao nível da exposição permanente, de exposições temporárias e de actividades do serviço educativo (de forma periódica) e de outras actividades (porventura não-periódicas, mas captadoras do interesse dos públicos). Todos estes níveis de oferta de novidades devem estar devidamente coordenados entre si e, evidentemente, concatenados com a actividade de investigação científica levada a cabo pelo Museu. Desta forma será possível captar a atenção de públicos diversificados, mas, mais significativo que isso, será possível fixar essa atenção, criando públicos firmes.

Uma outra grande preocupação do museu, e como foi já referido, foi o de estabelecer parcerias de trabalho com diversas instituições, quer numa lógica de partilha de recursos, quer numa

lógica de benefícios comuns, no sentido de aproveitar aquelas que são as sinergias de cada instituição.

Uma das mais interessantes parcerias foi estabelecida com a Associação Portuguesa de Paralisia Cerebral - núcleo do Porto (APPC), que permitiu o desenvolvimento de múltiplas actividades. Desta parceria resultou numa primeira fase, o desenvolvimento de acções de formação dirigidas aos técnicos do museu (especialmente os que viriam a integrar o serviço educativo). Durante diversos dias estes técnicos estiveram nas instalações da APPC tendo aí tido a oportunidade de colaborar com esta associação naquele que é o seu trabalho quotidiano de apoio aos seus utentes, assim como desenvolver diversas competências no sentido de poder vir a organizar actividades especialmente vocacionadas para as necessidades deste público. Numa segunda fase, a APPC envolveu-se concretamente na montagem das exposições permanentes e de longa duração, o que permitiu um conjunto de reajustamentos ao *layout* da exposição que criaram condições adequadas para a visita. Finalmente os associados da APPC tiveram ainda oportunidade de passar um dia com os técnicos responsáveis pelo restauro do espólio, desenvolvendo eles próprios acções em função daquelas que eram as capacidades motoras de cada um individualmente (esta iniciativa foi cuidadosamente programada com antecedência entre os técnicos do museu e os da associação). A troca de experiências que esta iniciativa proporcionou tanto para o museu como para a própria APPC, foi fundamental, tendo aberto caminho a um trabalho conjunto que ainda hoje se mantém.

Uma outra parceria foi estabelecida com a CERCÍ de S. João da Madeira. Para além do período de formação que foi, uma vez mais, acordado entre ambas as instituições e que foi dirigido aos técnicos do museu (com o objectivo do desenvolvimento de competências humanas, sociais e técnicas adequadas para trabalhar com públicos com deficiências variadas), esta parceria permitiu ainda o desenvolvimento de actividades mais concretas que passaram pelo

estabelecimento de uma semana dedicada à pessoa com deficiência dentro do museu e que mobilizará para além da CERCÍ de S. João da Madeira, outras CERCÍ's da região, pelo estabelecimento de uma programação de actividades contínuas destinadas ao público da CERCÍ de S. João da Madeira, pela organização de uma pequena exposição com os trabalhos realizados por estes alunos³⁸⁷ e, finalmente, pelo estabelecimento de um protocolo de trabalho que visa a integração da pessoa deficiente no mundo de trabalho. Especificamente no que diz respeito a este protocolo, o objectivo é proporcionar momentos através dos quais os alunos dos cursos de formação da CERCÍ possam mostrar publicamente o trabalho profissional que desenvolvem. Esta CERCÍ tem actualmente a funcionar um curso de hotelaria, pelo que foi acordado que, sempre que possível, as sessões realizadas no museu que envolvam serviços de 'catering', serão organizados por aqueles alunos.

Em suma, todas estas acções, e muitas outras que não têm aqui já lugar para serem mencionadas³⁸⁸, estão muito para além daqueles que eventualmente poderiam ser considerados os objectivos primeiros de um museu, mas sem dúvida alguma vão ao encontro

³⁸⁷ Vejam-se ilustrações 68 e 69 do Anexo 6.4 deste trabalho.

³⁸⁸ Nomeadamente as que passam pela disponibilização dos espaços do museu para um conjunto de eventos organizados por instituições externas, como conferências e workshops (a título de exemplo foi organizada uma conferência de apresentação do Programa ON a todos os autarcas do Entre-Douro e Vouga – vejam-se ilustrações 50 a 53 do Anexo 6.4 deste trabalho), ou mais recentemente o próprio Concurso Nacional de Professores (vejam-se ilustrações 54 a 57 do Anexo 6.4) que decorreu no Centro de Documentação do Museu, ou até a reunião dos ex-operários da chapelaria com o seu sindicato em vésperas que terem que ir mais uma vez ao Tribunal. Refiram-se ainda actividades como o Encontro e Baptismo de Capoeira (ilustrações 58 e 59 do Anexo 6.4), a Feira das Profissões (ilustrações 60 e 61 do Anexo 6.4), o Torneio de Damas (ilustrações 62 e 63 do Anexo 6.4), a Semana da Matemática (ilustrações 64 e 65 do Anexo 6.4) e o workshop de Jazz integrado na Semana da Juventude (ilustrações 66 e 67 do Anexo 6.4).

daquela que se entende poder ser a missão última de um museu, o de trabalhar para e com a comunidade que o rodeia.

4.4. Conclusões do capítulo

Partindo dos pressupostos teóricos enunciados na primeira parte deste trabalho, o capítulo Museu da Chapelaria. Memórias, pretende analisar o processo de criação do museu enquanto caso de um museu que nasce antes de mais pela vontade dos legítimos proprietários do património que lhe está inerente, tentando ainda perceber a importância dessa instituição do ponto de vista de toda a restante comunidade no qual se insere.

Num primeiro momento faz-se o enquadramento do surgimento do museu, tendo por base dois acontecimentos: um projecto escolar e o encerramento de uma fábrica. Distintos no tempo e com impactos sociais claramente diferenciados estes dois acontecimentos serão determinantes para a definição tipológica e temática do museu que a comunidade sanjoanense queria ter e sobretudo no qual se revia.

Com um peso social e económico extraordinário, a indústria da chapelaria formatou uma parte significativa da história de S. João da Madeira, sendo que quase nenhum sanjoanense poderá afirmar que não teve chapeleiros na família. Desta forma, ao falar-se da chapelaria fala-se necessariamente de uma parte muito significativa da identidade desta comunidade e, se dúvidas pudessem ter existido, o encerramento da Empresa Industrial de Chapelaria acabou por esclarecê-las. Do contacto com os operários surge a resposta à pergunta basilar que deve preceder qualquer acção de patrimonialização e musealização: em que património se revê esta comunidade. Perante o encerramento da fábrica e o fim de um mundo tão antigo, são os próprios operários que vêm no seu saber e no seu saber fazer uma fonte de inspiração para o futuro e de afirmação da sua individualidade e de uma individualidade

que entendem ser também da própria comunidade que os envolve, o que legitima aos seus olhos a necessidade de preservar esse mundo ameaçado pelo fim. Este era, para eles, um património repleto de sentido, porquanto entendiam que não só materializava as histórias das suas próprias vidas, como estas eram também parte integrante da história da própria cidade.

Tendo em mãos um património material bastante significativo a que se juntava ainda, e de forma singularmente relevante, um assinalável património mnemónico daqueles que haviam sido os verdadeiros actores deste mundo, os operários, dá-se então início a um longo processo de criação do museu, no qual desempenham papel importante os projectos museológico e arquitectónico, um influenciando o outro e ambos influenciados por um princípio único, o de que se queria criar um museu unido à comunidade que o havia elegido como o seu museu e que, para tanto, seria necessário promover um museu onde o ver e aprender a fazer e até o fazer verdadeiro germinassem de dentro de uma colecção que não se pretendia assumir como relicário de todo o processo.

Rejeitando-se assim a perspectiva de um museu que fosse mero depósito de máquinas elege-se como campo de estudo principal (até mesmo, mais tarde, para a definição estratégica daquele que viria a ser o discurso museológico a apresentar) as memórias, sensibilidades e entendimentos que os próprios operários tinham da sua actividade e do mundo industrial onde tinham vivido quase toda a sua vida, desde crianças, assumindo-se assim que a vida das pessoas, as suas angústias e alegrias e tudo o mais que dissesse respeito a este mundo de homens e mulheres, faria necessariamente parte do discurso a apresentar.

Caminhando de mãos dadas, o projecto museológico e o de arquitectura dão assim corpo a estas preocupações. Partindo de uma pré-existência, o edifício que albergou a mais importante e antiga unidade industrial de chapelaria da cidade, a Empresa Industrial de

Chapelaria, são definidas duas grandes áreas, uma de acesso público e outra de acesso reservado onde, respectivamente, funcionariam os serviços destinados ao público e os serviços internos do museu, sendo que paralelamente é assumido como orientação primordial que a reconversão do espaço fábrica em espaço museológico haveria de respeitar sempre que possível as funcionalidades originais dos espaços fábrica.

São assim apresentados neste capítulo os principais espaços a criar para o museu, por analogia às funcionalidades originais do edifício e em função dos serviços que se pretendem vir a criar no museu, sendo também explicadas as conexões espaciais e funcionais que se pretendem estabelecer entre os referidos serviços.

Num momento posterior é explicado todo o discurso museológico e museográfico definido para as exposições permanentes e de longa duração à luz das diferentes colecções que havia que trabalhar e em que medida os pressupostos teóricos e a conceitualização inicial adquire visibilidade no seio dessa exposição. Máquinas, sons, matérias-primas, cheiros e memórias confluem todas no sentido da construção desta exposição, adquirindo cada uma delas uma importância muito própria e sobretudo um entendimento relacional, no sentido em que umas suportam claramente as outras e conferem sentidos variados ao discurso que se pretende explorar.

Partindo depois do dia da inauguração do museu, reflecte-se acerca da verdadeira importância deste património para os operários da chapelaria, tentando-se perceber, então, qual o significado deste museu para os seus principais actores e que relação estabelecem estes com o espaço museológico. Percebe-se então, que antes de mais nada o que os seus olhos vêem e os seus corações sentem, não é um museu da chapelaria, mas antes importantes fragmentos da sua vida. A relação que estabelecem com o museu está ao nível da sua própria afectividade e ao nível da emotividade, o que lhes permite conferir a este património uma dimensão inteiramente nova que se situa no seu

próprio espaço interior. Eles próprios (re)significam-se e (re)significam o seu próprio passado. Já não são apenas ex-operários, são, sobretudo, os Chapeleiros de S. João da Madeira. E neste sentido, o museu torna-se aos seus olhos o espaço poético libertador, que se modera as dores de um passado que não foi fácil, enobrece também essa mesma dor.

Mas, por outro lado, ao tornar visível, ao fazer reaparecer aquilo que parecia ter desaparecido, o museu torna-se a narrativa por intermédio da qual a identidade deste grupo é contada e passada aos outros e isto porque, se de facto, e como é concluído, a memória é um direito, um dever e uma necessidade, então o museu conferiu aos chapeleiros o direito à sua memória, tornando-a assim num dever e numa necessidade.

Mas como é contada a memória dentro do museu? O capítulo seguinte vem responder a esta pergunta, explicando-se numa primeira fase como são organizadas as visitas dentro do museu. Partindo-se assim do princípio que diferentes públicos têm diferentes necessidades, as visitas guiadas no museu apresentam dois discursos diferentes e complementares: um que resulta de uma memória em segunda-mão, que é apresentado pelos técnicos do serviço educativo, e que é uma memória construída por intermédio das memórias dos operários que foram durante anos entrevistados, das pesquisas bibliográficas realizadas e das memórias que os objectos e o próprio lugar deixaram conhecer. A outra é uma memória em primeira-mão, é a memória dos próprios ex-operários que são hoje colaboradores permanentes do museu e que no seio da visita contam a sua própria experiência de vida. Destas duas visões, que são sempre uma reconstrução do passado, nascem narrativas múltiplas que situam o museu entre a memória do trabalho industrial e o trabalho da memória das pessoas.

Porém, e porque inserido num determinado contexto local e regional, havia ainda que perceber qual o impacto do museu no

âmbito do desenvolvimento da própria comunidade. Se era claro que um museu com esta temática faria sentido na cidade que foi o maior centro de produção de chapéus do País e dentro daquela que havia sido a mais importante unidade industrial do sector, era também importante quer para a cidade que o havia eleito como o seu museu quer para a própria região, assumir que este projecto, estrategicamente, deveria promover não só a renovação cultural da cidade, dando resposta a consumos culturais cada vez mais exigentes, como também promover a imagem da própria cidade para além dos seus limites geográficos, contribuindo assim para a valorização dos factores de identidade da cidade enquanto agente de desenvolvimento. E, nesse sentido, o museu alicerça a sua importância quer do ponto de vista interno quer do ponto de vista externo.

Finalmente, a última secção deste capítulo apresenta, ainda que brevemente, aquela que é a conceptualização da actividade concreta do museu, ilustrando essa conceptualização por intermédio de alguns exemplos de actividades que têm vindo a aproximar diferentes públicos ao espaço museológico.

Evidente torna-se também que, ainda que bem programada, a actividade do museu deve ser constantemente adaptada às exigências e necessidades da própria comunidade, permitindo-se que esta tenha uma palavra activa na gestão desse espaço, sendo apresentado o caso concreto de uma exposição que acontece dentro do museu porque a comunidade (nesta caso, a escolar) decide que este é o melhor espaço. Tal decisão implicou um profundo reajustamento nas actividades programadas mas revelou, sobretudo pelo sucesso que teve junto da população em geral, que a organização de exposições-processo, isto é, exposições construídas pela própria comunidade, é tão mais enriquecedora para ela quanto para o próprio museu.

Por outro lado, são dados alguns exemplos de actividades que são promovidas tendo como objectivo claro o de levar o museu a intentar no seu papel de educação da comunidade, trazendo-se à

discussão assuntos sensíveis quer do ponto de vista cultural quer social, até porque, o museu acredita que os chapéus usam-se na cabeça para pensar melhor. E desta forma, cada vez que um chapéu é posto em evidência (seja na cabeça dos cães e dos gatos, seja na dos prisioneiros do holocausto nazi, seja na das crianças e jovens que participam nas oficinas de trabalho promovidas pelo serviço educativo), o objectivo primeiro, se não o último também, é o de proporcionar momentos de grande questionamento, lançando dúvidas e abalando certezas.

E, porque o museu tem ainda a consciência de que ele próprio tem dúvidas, por um lado, mas, por outro, tem também um conjunto de recursos que devem estar ao dispor da comunidade que o rodeia, assumiu como estratégia o estabelecimento permanente de parcerias de trabalho com as mais diversas instituições. E estas parcerias se se têm revelado importantes para as instituições, têm sobretudo sido importantes para o museu, porquanto têm introduzido novas práticas e novas visões por intermédio da experiência daquelas. E esta troca de experiências tem sido, e é, profundamente enriquecedora no contexto da prática museológica que se pretende implementar e que se resume claramente na sua própria missão: a de trabalhar para e com a comunidade.

CAPÍTULO 5

CONCLUSÕES

5.1 Conclusões

Esta investigação pretendeu entender qual o lugar e papel da memória individual (no caso em estudo, da memória individual de ex-operários da indústria da chapelaria de S. João da Madeira) na construção ou re-construção da identidade colectiva e, em que medida, o património industrial pode ser um meio facilitador para a compreensão dessa mesma identidade. Assim, partindo de um contexto industrial concreto, entre o encerramento de uma fábrica – a empresa Industrial de Chapelaria – e o nascimento de um museu industrial – o Museu da Indústria da Chapelaria – nesse mesmo espaço físico e mnemónico, procurou-se entender qual o papel da memória individual, múltipla e frequentemente antagónica, no seio da construção ou re-construções de uma Identidade e o valor dessa identidade nova no contexto da afirmação cultural e social local. Consequentemente, e porque a instituição museu chamou a si, neste plano e no caso concreto em estudo, um papel importante, procurou-se ainda entender o valor e papel do acto de conservação de objectos e memórias individuais, no contexto da recriação da memória do colectivo e consequentemente da identidade colectiva.

Neste sentido, inicia-se esta pesquisa com uma reflexão em torno da instituição museológica e da disciplina que a sustenta, procurando-se entender, ainda que brevemente, que políticas de colecção estiveram subjacentes aos museus ao longo da sua história, e o que foi feito com aquilo que foi conservado. São assim analisados dois grandes períodos que encerram em si duas práticas diferentes de colecção e de política museológica, um primeiro momento simbolicamente assinalado pela abertura ao público do primeiro museu, o Louvre, e o segundo momento posterior à II Grande Guerra

Mundial, na sequência da qual significativas alterações se começam a registar na prática museológica.

Assim, conclui-se desde logo que os museus emergem como exercício e afirmação de poder. Fiéis depositários de bens tornados públicos, os museus são parte da alma do discurso político, porquanto perpetuam pedagogicamente a memória da revolução e impõem, pedagogicamente também, os esquecimentos necessários para a sobrevivência de uma ordem nova. Neste sentido, o museu é, sobretudo, um porta-voz do discurso do Poder, lugar sagrado de contemplação e símbolo da identidade cultural da nação.

Alçando os objectos herdados a um lugar e valor supremos, transformando-os na razão primeira e última da sua própria existência e afastando de si qualquer compromisso que não fosse o da exaustiva e continuada investigação, classificação, desenho, registo e restauro desses mesmos objectos, a instituição museológica chega ao século XX completamente distanciada da sociedade onde se encontra inserida, sendo por isso mesmo alvo frequente, por diversos momentos, das mais mordazes críticas, por parte dos mais diversos sectores intelectuais da sociedade.

Contudo será necessário entrar bem dentro do século XX para que o questionamento em torno desta instituição comece a trazer-lhe mudanças significativas. Após a II Guerra Mundial, um conjunto de factores conduzirá a uma profunda reflexão em torno dos conceitos de museu e de património. Com o objectivo de reorganizar o caótico cenário patrimonial gerado por aquele conflito, é criado, em 1946, o Concelho Internacional de Museus. Posteriormente, as décadas seguintes assistirão à realização de importantes encontros (que decorrerão essencialmente na América Latina) e que, a par de inovadoras experiências museológicas promovidas um pouco por todo o mundo, re-significarão a instituição museológica, quer do ponto de vista conceptual, quer do ponto de vista do seu lugar e função na sociedade. Em 1984 tem lugar no Québec aquela que é considerada a

primeira reunião internacional do movimento da Nova Museologia. E, em 1992, em Caracas, o museu é finalmente exortado a ser um “protagonista do seu tempo”. Do aprofundamento do estudo de alguns dos documentos produzidos durante aquele período resulta assim muito claramente que a instituição museológica começa a caminhar no sentido da sua própria “democratização”, passando a ser entendida sobretudo como uma prática social que deve ser colocada ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento global. Sobretudo, o museu passa a dizer respeito à própria comunidade onde se encontra inserido, transformando-se e caminhando cada vez mais no sentido de ser um museu-processo e um espaço de mediação da relação dos indivíduos com a sua herança patrimonial. E na já grande museo-diversidade (quer tipológica quer numérica) que o século XX vê surgir, muitos são os exemplos sucedidos destas novas práticas museológicas, que colocam no centro das problemáticas a própria comunidade e aquilo que são as preocupações, necessidades e interesses que lhe estão inerentes.

Deste modo, e como se conclui, se o século XIX representou a idade de Ouro dos museus, o século XX afirmou-se sobretudo como a maioridade da prática museológica, com a consequente assunção das responsabilidades sociais quer da museologia quer do próprio museu enquanto instituição.

Tais transformações, ainda que tímidas e por vezes frágeis face a uma prática museológica demasiado enraizada, produzirão contudo significativas mudanças em diversas áreas museológicas e também, como seria de esperar, no que ao património industrial diz respeito. Analisa-se assim, e por aproximação ao caso em estudo na presente investigação, a evolução da prática museológica inerente a este património tão específico que vê o reconhecimento do seu valor social apenas após as décadas de 50 e 60 do século passado. Reflectindo uma prática museológica assente no primado do objecto, a museologia industrial colocará no centro das suas preocupações o

estudo da técnica pela técnica, da evolução tecnológica pela evolução tecnológica, transformando a máquina industrial numa espécie de 'obra de arte' e o mundo do trabalho industrial num paraíso de felicidade humana, como se por detrás de cada uma daquelas refulgentes máquinas não existissem histórias de dor, de sofrimento, de angústia, de desigualdades e convulsões sociais, de doenças e incapacidades. Ora, também aqui resulta claro que a apologia do objecto em detrimento da pessoa que o usou, da sua história de vida, e das vidas todas que povoaram o mundo industrial, conduziu os museus industriais a um discurso socialmente vazio porque a interpretação do intrincado mundo industrial em toda a sua complexidade de relações não poderia ser reduzida à descodificação de procedimentos técnicos e tecnológicos. Fortemente influenciada pelas experiências realizadas nos últimos 20 anos, a museologia industrial tende assim e, cada vez mais, a centrar as suas preocupações sobretudo nos mundos emocionais, culturais e sociais que a fábrica criou e, conseqüentemente, nas pessoas que a habitaram e nas suas próprias memórias.

É neste sentido que o capítulo seguinte pretende reflectir acerca das relações que os museus criam entre a conservação de objectos e a conservação de memórias, entre a facticidade material de uns e a fragilidade imaterial de outros, e deste modo, o lugar de ambos neste espaço, lançando-se como pergunta desafiadora, para que serve conservar objectos, se afinal os objectos são mudos.

As novas abordagens museológicas parecem cada vez mais conduzir no sentido de caminhos e entendimentos novos no que concerne ao lugar e papel do objecto no seio do discurso museológico, levando esses mesmos objectos a romperem as barreiras do espaço e do tempo, aproximando-nos pela sua materialidade, de uma realidade outra, a da emotividade, pelo que o seu valor residirá sobretudo na sua capacidade despoletadora de novas narrativas sendo por isso entendidos agora como mediadores de múltiplas experiências

afectivas e cognitivas. E para tanto torna-se claramente determinante ler o objecto nos diversos contextos social, político, cultural e temporal que lhe estão subjacentes, ou dito de outra forma, torna-se determinante ler o objecto na sua dimensão humana, trazendo por isso, à luz do dia, histórias alicerçadas nas memórias das pessoas. E porque estas memórias são individuais, são também, e a esse tempo, plenas de fragilidades e significados sociais e humanos que importará também compreender e analisar.

O capítulo seguinte desta pesquisa conduz então no sentido de analisar estas memórias, as dos lugares, dos objectos e das pessoas. Assume-se assim e desde logo que a memória não é apenas um acto mental neurológico, mas antes um complexo processo que envolve diversas cambiantes e que sobretudo alimenta no ser humano a sua necessidade de um passado que é sempre estruturante e estruturador do seu próprio presente. E neste sentido conclui-se que o presente dos indivíduos é necessariamente determinado pelo seu próprio passado, assim como este passado é também entendido de forma diversa nos diferentes presentes da vida do indivíduo. Ora, deste modo, a memória de coisas, pessoas e acontecimentos, sendo selectiva, quantas vezes distorcida e não raras vezes pouco rigorosa, é sobretudo, subjectiva, porquanto é também dependente de todos os contextos sociais no seio dos quais são recordados e, mais do que isso, interpretados. Defende-se assim que a memória, mais do que um exercício mental de reprodução, é sobretudo um acto de interpretação, de criação de relações, de construção que, mais do que estruturar o conhecimento, confere ao presente o lugar de ‘bem-estar’ porque este é um presente com passado que impede o indivíduo de cair no vazio de si.

Nesta justa medida se ensaia que é pelo passado e pela partilha das memórias desse passado, enquanto acto de socialização e integração, que os indivíduos e as suas sociedades adquirem verdadeiramente a sua identidade, aquilo que os alicerça e fundamenta, pelo que desta forma, torna-se pouco importante perceber

ou procurar a veracidade dessas memórias porquanto de perceba e descubra que essa memória detém, verdadeiramente, um significado socialmente atribuído pelo grupo que a recorda e é, para esse mesmo grupo, fonte de conhecimento de si no presente.

Desta forma se avança nesta pesquisa defendendo-se ainda que todos os sinais materiais dessa memória são também, e a esse tempo, importantes testemunhos que alimentam, pela sua visibilidade, a memória do passado, impedindo-a do esquecimento. E, nesta medida, objectos e lugares adquirem valores oníricos e transformam-se nos sinais visíveis da identidade de pessoas e grupos. Conclui-se assim este capítulo defendendo-se que a resposta óbvia à pergunta desafiadora lançada inicialmente (para que serve conservar objectos, se afinal os objectos são mudos) reside exactamente na capacidade que os objectos e lugares têm de transportar consigo significados mais amplos de afectividade e despertar valores mais significativos de identidade, no que isso tem de auto-afirmação de um grupo.

E caminhando neste sentido se vem dar o exemplo de dois objectos, ostensivamente mudos na sua génese e, no entanto, profundamente comunicantes na sua essência: uma farda e uma fotografia. Através deles tenta-se perceber em que medida os objectos adquirem o dom de romperem com as barreiras do espaço e tempo ao serem capazes de gerar narrativas que estão muito para além da sua própria materialidade física, e que se situam na sua capacidade de serem mediadores afectivos de mundos e tempos diferentes. Percebe-se aqui também que a memória não é inerente ao objecto, longe de ser uma característica intrínseca ela pode, contudo, ser despoletada por ele. Assumem-se assim três níveis narrativos diferentes: um primeiro resultante do objecto em si, daquilo que ele é na sua própria corporeidade (a esse tempo é já um objecto de memória porque por algum motivo, alguém lhe atribuiu um valor que o salvou da total destruição e desaparecimento); um segundo momento narrativo nasce da possibilidade daquele objecto poder ser relacionado com um

qualquer outro objecto ou com uma memória particular de alguém ou mesmo de um grupo de pessoas; neste momento, esse objecto e os demais que lhe sejam artificialmente atribuídos, constroem ambos uma segunda narrativa na justa medida em que lhe são atribuídas novas categorias de significado; e finalmente, o terceiro nível narrativo (a que corresponderão tantas novas narrativas quantos os olhares que sobre aqueles objectos venham a ser lançados) será necessariamente o que é construído por aqueles que vêm e lêem esses objectos por intermédio de olhares que são sempre únicos e por isso intransmissíveis. O terceiro nível narrativo é absolutamente pessoal e estará muito para além da capacidade objectiva dos objectos despertarem ou não um sentimento emocional de memória e pertença. Por este motivo se conclui que o real poder dos objectos reside na relação que permitem estabelecer e que assenta claramente na capacidade construtiva e sonhadora de quem olha, pelo que conservar objectos é também garantir no tempo a possibilidade de novas narrativas, continua e permanentemente construídas.

Esta questão remete assim para mais uma análise dentro desta pesquisa: a necessidade de um compromisso intelectual e social que parece passar definitivamente por centrar a atenção nos processos de reapropriação do património pelas comunidades, no que isso implica em afectividade perante ele próprio e, neste sentido, aceitar que a história dentro dos museus é tanto acerca do passado como do presente, tanto acerca do que as pessoas sabem como sentem, tanto acerca de factos como de emoções. Sobretudo, as histórias dentro de museus devem ser acerca de pessoas. E trabalhar com as pessoas é trabalhar com as suas memórias e afectividades múltiplas. É saber lidar com a subjectividade humana em toda a sua extensão. É lidar com as glorificações e com as omissões. É lidar com a interrogação e a dúvida. É transformar quantas vezes a contradição no ponto de interesse e análise.

Desta forma, do mesmo modo que o museu promove a construção e reconstrução do mundo, ele próprio é também construído e reconstruído por acção dos seus actores sociais que são agora chamados para dentro de todo o processo museológico, assumindo perante ele uma responsabilidade acrescida: a de descobrir em que património se revê e onde reside verdadeiramente a sua identidade cultural e social. Retomando assim um dos pressupostos base defendidos pela Nova Museologia, conclui-se que se o museu e o património que a comunidade elege, é um espelho onde esta se contempla, para nele se reconhecer, então o museu deixa de ser um fim em si mesmo para estar ao serviço do desenvolvimento da comunidade na qual se insere. Aborda-se assim, na fase seguinte desta pesquisa, a relação que actualmente é estabelecida entre património e desenvolvimento local e regional, defendendo-se que o património, enquanto factor de desenvolvimento interno gera dois movimentos distintos, por um lado, torna-se difusor de referências comuns no seio da comunidade gerando sentimentos de pertença que a alicerçam estruturalmente e, por outro, é promotor de ‘imagens de marca’ externas que reforçam claramente, e mais ainda, a própria identidade do grupo, promovendo valorativamente a comunidade perante o exterior e tornando-se simultaneamente em fonte de inspiração e desenvolvimento das comunidades no que isso representa de aumento da auto-estima e reforço da sua capacidade de intervenção.

Tendo como corpo teórico o conjunto de pressupostos acima enunciados, parte-se então para a análise de um caso específico, o do Museu da Indústria de Chapelaria e da comunidade que lhe deu verdadeiramente vida, os ex-chapeleiros de S. João da Madeira, legítimos herdeiros de todas as ‘cicatrices’ que caracterizam e individualizam esta comunidade.

Importará aqui referir que a análise deste caso se resulta de um conhecimento em primeira-mão de todo um longo processo

(conduzindo frequentemente o discurso usado para a primeira pessoa), é também fruto da análise e trabalho de diversas fontes, que vão de documentos oficiais a entrevistas realizadas a operários em diversos momentos de desenvolvimento do museu, pretendendo-se desta forma introduzir visões tão diferentes no que concerne à criação deste museu quanto as que derivam directamente do processo institucional de criação de um museu e os seus respectivos fundamentos teóricos e científicos, e as que resultam das visões da própria comunidade de chapeleiros e seus respectivos fundamentos que são, claramente, emocionais e afectivos.

A primeira abordagem é assim a que resulta da história do próprio museu que começa inquestionavelmente a acontecer no momento em que um projecto escolar descobre a importância social e económica da chapelaria e a mais importante fábrica produtora de chapéus de S. João da Madeira encerra as suas portas, colocando no desemprego várias centenas de operários. Perante estes dois acontecimentos, subitamente, surge a resposta à pergunta basilar: que museu quer esta comunidade. Na iminência do fim irrompe a premência de um início. Sobretudo, e como se conclui neste capítulo, porque este fim representava, ou sentiam os operários que poderia representar, o fim da identidade desta comunidade tal como ela se conhecia e reconhecia a si própria. E perante este agonizante fim são os próprios operários que reconhecem na sua fábrica, na sua máquina, no seu saber fazer, as marcas visíveis que poderiam proteger do esquecimento a sua própria identidade. Todo aquele património, repleto de sentidos e emotividades, representava assim a memória material das vidas daqueles chapeleiros que, incapazes de o poderem proteger, lançam à Câmara Municipal o desafio maior de o fazer, colocando nas mãos desta um património que longe dos valores de antiguidade se afirmava lenta mas seguramente pela sua capacidade emotiva de gerar processos de identificação e auto-reconhecimento. Era nesta indústria, e não em qualquer outro património possível que

esta comunidade se revia e através do qual se pretendia dar a conhecer.

E é na senda deste desafio que se lançam os primeiros pressupostos teóricos e científicos daquele que viria a ser o Museu da Indústria da Chapelaria, alicerçado num projecto museológico e num programa de arquitectura que, desde as suas fases mais embrionárias, caminharam juntos e juntos encontraram as respostas às suas próprias perguntas. Da análise daqueles projectos, realizada em capítulo próprio nesta pesquisa, passa-se à análise do discurso museológico e museográfico propriamente dito, dando-se aqui a conhecer as colecções (materiais e imateriais) que haveriam que ser trabalhadas e o modo como o foram dentro da exposição, e explicando-se assim os níveis narrativos múltiplos que são criados pela presença simultânea de objectos, memórias, fotografias, sons e cheiros.

Com a abertura do museu, e dando como exemplo específico o dia de inauguração, tenta-se perceber e expor o terceiro nível narrativo que é especialmente desenvolvido pelos protagonistas de todo este património: os chapeleiros. Percebe-se assim, antes de mais, que esta terceira narrativa é essencialmente desenvolvida ao nível da emoção e da afectividade, porquanto aquilo que estes homens e mulheres vêem não é o objecto na sua dimensão corpórea mas antes a expansão do seu próprio mundo interior, não é a cadeia operatória nas suas diversas cronologias, não é a história da chapelaria em S. João da Madeira, mas antes fragmentos demasiado importantes e vivos da sua própria história. Ao tornar visível e presente aquilo que pareceu um dia estar votado ao esquecimento, o museu torna-se assim a narrativa por intermédio da qual a identidade deste grupo é contada e passada a outros, conferindo-se deste modo à sua memória um estatuto de direito, dever e necessidade.

No momento seguinte desta pesquisa analisa-se, de um ponto de vista institucional, a importância estratégica do museu enquanto agente de desenvolvimento social e local, reflectindo desta forma

acerca da importância deste património quer num plano interno à comunidade quer num plano externo. Assim, e se por um lado é estrategicamente assumido que a criação do museu permitiria o estudo, valorização e divulgação do património industrial que alicerçava parte significativa da história do concelho, por outro lado, é também entendido que a salvaguarda e valorização deste património através da sua musealização, poderá constituir-se num excelente laboratório de desenvolvimento local.

Finaliza-se esta pesquisa pela análise de algumas das actividades que o museu tem vindo a promover, colocando-se tónica especial num conjunto de actividades que ora resultam de parcerias estabelecidas com outras instituições numa óptica de partilha de recursos, saberes e experiências, ora resultam da própria intervenção da comunidade dentro do museu.

Retomando neste momento a questão fundamental com que se abre o presente trabalho, restará porventura dizer que para dentro do museu tentou-se trazer não todas mas muitas das cicatrizes que verdadeiramente individualizam estes ex-operários. Máquinas, ferramentas, histórias, grandes orgulhos e pequenas vergonhas são hoje contados dentro do museu. Assim entendido, na sua qualidade de cicatriz, todo este património representa a materialidade de uma história grande feita de muitas pequenas histórias de vida e, nesta justa medida, individualiza uma comunidade e faz respirar a sua identidade.

Muitas dores não serão porventura já recordadas (tal como a dor do golpe no meu pé não está já presente no meu património mnemónico), muitas outras serão ainda ocultadas. Muitas alegrias serão verbalizadas e umas quantas outras ter-se-ão perdido no tempo. De muitas coisas falará este museu e tantas outras ficarão silenciadas. Presença e ausência, memória e esquecimento jogarão sempre, por isso, um frágil e, não raras vezes, perigoso jogo.

Quase um ano após a abertura do museu muitas serão ainda as memórias silenciadas. Cicatrizes ocultas. Porque hoje, como sempre, o museu estará entre a memória do trabalho e o trabalho da memória.

5.2 Últimas considerações

“O poema investe
como animal ferido,
expõe
o corpo, estende
duros
versos – presas,
mandíbulas, cornos,
contra o leitor. Esse
poema escolhe
o risco, ama-o,
avizinha-se
dele. O leitor prepara
armas. O leitor luta
com o poema.”³⁸⁹

Joaquim Pessoa

Sinto cada vez mais assim o Museu. Como este poema de ‘duros versos’. Como este ‘animal ferido’, que escolhe o risco e investe contra nós, e nos obriga, por isso mesmo, a ter que lutar, ora com ele, ora contra ele. Ainda que ferido, ele vive. Arriscou viver e

³⁸⁹ Pessoa, J. (1990). Por outras Palavras. Litexa Editora. p. 19

nesse desafio reside a sua luta contra nós próprios, obrigando-nos a pegar nas armas da imaginação e da criatividade, obrigando-nos dessa forma a amar também o inquietante risco.

E se digo inquietante é talvez porque não existam fórmulas, nem caminhos mais ou menos consolidados, nem modelos através dos quais possamos crer numa vitória. O caminho é antes de mais tortuoso e íngreme. Acreditar que será feito de forma linear é não estar preparado para lidar com o sonho. Porque, tal como o sonho não é uma história contínua e de leitura única, também este caminho será feito de descontinuidades e entendimentos múltiplos. Resultará daqui, porventura, o encanto desta luta. Mas também o seu perigo maior.

Jorge Luis Borges afirmou um dia: “eu sou a memória dos meus mortos, tenho que me lembrar deles”³⁹⁰. E a questão que se coloca é exactamente a forma como nos lembramos dos ‘nossos mortos’, o uso que dessa memória fazemos e o poder que temos em mãos ao evocar essa memória. A memória não é neutra. Pode até ser particularmente insidiosa. Contém em si o gérmen do próprio esquecimento. Ela é luz mas também escuridão. É visível mas também invisível. É presença e ausência. A Memória tem Poder. Mas o Poder também tem Memória.

Por isso, trabalhar com a memória pode ser um jogo contínuo de manipulação e enganar, no que isto tem de simultaneamente desafiador e perigoso.

Este lugar outro a que chamamos museu, torna-se a representação visível das memórias re-construídas, no que isso terá de emoção, afirmação e negação. Jamais poderá ser o espaço de factovivido porquanto a memória e o trabalho da memória, se tornam num jogo contínuo e complexo entre a experiência do vivido (e por isso em primeira mão, mas nem por isso mais real porque já só existe

³⁹⁰ Jorge Luis Borges em entrevista a Mario Delgado Aparain, publicada na Revista Ler (Aparain, M. D. (Verão de 2001). Última conversa sobre pesadelos. Entrevista Inédita a Jorge Luis Borges. LER. Livros e Leitores, 26-45

enquanto lembrança), a experiência do conhecido (porque vivido por outros) e a experiência do sentido (emoções desejadas e recordadas ou negadas e bloqueadas). Na interação destas experiências resultará assim uma memória nova.

Neste sentido o espaço da memória transforma-se num espaço de utopia, no lugar da verdade-possível, onde quando muito poderemos apenas tentar ‘desconstruir’ o mundo e repensá-lo, uma vez e outra vez mais, mas nunca, apresentar o Mundo. E desta forma ele será o espaço da pergunta e não da resposta. O lugar da incerteza e não da afirmação. O espaço do conflito e não da paz. De atrito e não de fluidez.

E qual é então o papel do museólogo? Diria, quase nenhum. A não ser, talvez, o de humilde intermediário. Aquele que tendo nas suas mãos a ‘palavra e as coisas’, as expõe na sua riqueza plena, em narrativas que antes de pretenderem estruturar devem lançar o conflito. Devem permitir questionar as ‘memórias dos mortos’ aos olhos dos vivos, não fazendo destes apenas herdeiros daqueles, mas protagonistas daqueles.

E porém, sendo apenas um humilde intermediário, ele terá em mãos o discurso do poder e todo o poder do discurso, no que isso tem de responsabilidade e perigo. Diria até, de angustiante. Porque ele sabe que tem o poder de dizer “mentiras que parecem verdades”. Porque ele sabe que a narrativa que construir é apenas isso, uma narrativa construída. Pessoal mas transmissível dentro do museu.

Mas pelo caminho, ele sabe também que nas mãos tem um processo que não terá fim. Que se constrói no tempo e com o tempo. Ele sabe que outras narrativas depois de si virão. Assim como tantas outras o antecederam. Todas elas marcaram (e marcarão) o Tempo, o seu Tempo de criação e fantasia. A sua, será apenas mais uma narrativa, a que ele construiu com as palavras e as coisas que carinhosamente tomou conta e ajudou a re-descobrir, em sentidos e emoções novas. E assim, como diria o Poeta,

“Golpe a golpe
Verso a verso
Camiñante no hay
camiño
Se hace camiño a
andar.”³⁹¹

³⁹¹ citado por Ana Paula Assunção, in Assunção, A. P. (2001) Estamos sempre a falar de Pessoas quando falamos de História, Património e Museus em Loures, in, O percurso do Nosso Património. Loures: Câmara Municipal de Loures.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

FONTES

CÂMARA MUNICIPAL DE S. JOÃO DA MADEIRA. (1995, Maio). Boletim Municipal da Câmara Municipal de S. João da Madeira

CÂMARA MUNICIPAL DE S. JOÃO DA MADEIRA. (2000). Candidatura “Criação e instalação do Museu da Indústria de Chapelaria”

CHAGAS, M. (2003). Imaginação Museal. Museu, Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Tese de Doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. (original, com autorização do autor)

COMISSÃO DE TRABALHO DO MUSEU DA CHAPELARIA. (2005). Projecto de Regulamento Interno do Museu da Chapelaria

ESCOLA SECUNDÁRIA JOÃO DA SILVA CORREIA. (1995). O Nascer de um Museu.

GABINETE DO GESTOR DO PROGRAMA OPERACIONAL DA CULTURA (2001), Termo de Aceitação da Decisão de Aprovação referente ao Projecto N.º 32/00 com a Designação de Projecto “Museu da Indústria de Chapelaria”

MALAGUIAS, P. (2005). À Conversa sobre chapéus – A vida dos Chapeleiros da Fábrica ao museu.

MENEZES, S., Cadernos de Notas Pessoal

MUSEU DA CHAPELARIA (2005). Texto do painel de abertura do Museu da Chapelaria.

MUSEU DA CHAPELARIA (2005). Texto da torre de interpretação da Sala dos Usos Sociais.

MUSEU DA CHAPELARIA. Projectos financiados pela Rede Portuguesa de Museus.

SERVIÇO EDUCATIVO DO MUSEU, (2005) Catálogo da Exposição “Eu no Museu”

Série de entrevistas realizadas nos anos de 2002 e 2005 pelos antropólogos Pedro Malaquias, Marta Vaz e Hugo Morango. Disponível para consulta no Centro de Documentação do Museu da Chapelaria.

Testemunhos de professores e alunos visitantes do museu, disponíveis para consulta no serviço educativo do museu.

BIBLIOGRAFIA

ALEXANDER, E. P. (1996). Museums in Motion, An Introduction to the History and Functions of Museums. USA: AltaMira Press

AMARAL, J. (1967). Subsídios para a História da Indústria de Chapelaria em S. João da Madeira. Porto

AMBROSE, T. e PAINE, C. (1995). Museum Basics. Londres: Routledge

BACHELARD, G. (2003). A Poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes.

CANDAU, J. (2001). Memoria e Identidad. Buenos Aires: Ediciones Del Sol

CONNERTON, P. (1995). How societies remember. Cambridge: Cambridge University Press

CONNERTON, P. (1999). Como as sociedades recordam. Oeiras: Celta Editora

Cord. COMISSÃO DE TRABALHO DO MUSEU DA INDÚSTRIA DE CHAPELARIA. (2001). Livro de Actas das I Jornadas de Museologia da Indústria da Chapelaria. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira

CORREIA, J. (2003). Unhas Negras. S. João da Madeira: Câmara Municipal de S. João da Madeira

COSTA, A. (1999). Sociedade de Bairro, Dinâmicas Sociais da Identidade Cultural. Oeiras: Celta Editora

COSTA, L. (1987). O Coração da Fábrica, Viagem ao mundo de “unhas negras”. Cucujães: Câmara Municipal de S. João da Madeira

COSTA, L. M. (1990). Memórias de Tempos Idos (Subsídio para a História de S. João da Madeira e a sua Região). Cucujães: Câmara Municipal de S. João da Madeira

DUNAWAY, D. e BAUM, W. (1996). Oral History. An interdisciplinary Anthology. Londres: Altamira Press

ESTANQUE, E. (2000). Entre a Fábrica e a Comunidade, Subjectividades e Práticas de Classe no Operariado do Calçado. Porto: Edições Afrontamento

FENTRESS, J. e WICKHAM, C. (1992). Memória Social, Novas perspectivas sobre o passado. Lisboa: Teorema

FERNANDES, M. (1996). S. João da Madeira, Cidade do Trabalho. Braga: Câmara Municipal de S. João da Madeira

GEDEÃO, A. (1996). Poemas Escolhidos. Lisboa: Edições João Sá da Costa

GUILLAUME, M. (2003). A Política do Património. Porto: Campo das Letras

HALBWACHS, M. (2004). Los marcos sociales de la memoria. Barcelona: Anthropos Editorial

HERNÁNDEZ, F. H. (2001). Manual de Museología. Madrid: Edidorial Síntesis, S.A.

HERNÁNDEZ, F. H. (2002). El Patrimonio Cultural: la memoria recuperada. Gijón: Ediciones Trea, S.L.

KAVANAGH, G. (1996). Making Histories in Museums. Londres: Leicester University Press

KEENE, S. (1996). Managing Conservation in Museums. Oxford: Butterworth-Heinemann

KRÄUTLER, H. (1997). New Strategies for communication in museums. Viena: CECA'96, WU, Universitätsverlag

LIMA, A. e RIBEIRO, J. (1987). Indústria de Chapelaria em S. João da Madeira. Cucujães: Câmara Municipal de S. João da Madeira

LOURENÇO, J. (1999). Obras de Jorge de Sena, Antologia Poética. Lisboa: Edições ASA

LUMLEY, R. (1995). The Museum Time-Machine. Londres: Routledge

MACDONALD, S. (1998). The politics of display: museums, science and culture. Londres: Routledge

MALRAUX, A. (2000). O Museu Imaginário. Lisboa: Edições 70

PANNELL, J. P. (1974). The Techniques of Industrial Archaeology. Bristol: David&Charles Newton Abbot

PEARCE, S. (1995). On Collecting: na investigation into collecting in the european tradition. Londres: Routledge

PERKS, R. e THOMSON, A. (1998). The oral history reader. Londres: Routledge

PESSOA, F. S. (2001). Reflexões sobre ecomuseologia. Porto: Edições Afrontamento

PESSOA, J. (1990). Por outras Palavras. Litexa Editora

PINARD, J. (1985). L'archéologie industrielle. Paris: Presses Universitaires de France

REIBEL, D. B. (1991). Registration Methods for small museum. Walnut Creek: Altamira Press

ROCHA-TRINDADE, M. B. (1993). Iniciação à Museologia. Lisboa: Universidade Aberta

SAMUEL, R. (1994). Theatres of Memory. Londres: Verso

SANDELL, R. (2002). Museums, Society, Inequality. Londres: Routledge

SERREL, B. e ADAMS, R. (1998). Paying attention: visitors and museum exhibitions. Nova Iorque: American Association of Museums

THOMPSON, P. (1988). The voice of the past. Oral History. Oxford: Oxford University Press

VÁRIOS. (2002). Identidade, Identidades. Porto: ADECAP

PERIÓDICOS

BRUNO, C. (1997). Funções do Museu em Debate: Preservação. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 10

BRUNO, C. (1997). Museologia e Museus: Como Implantar as Novas Tendências. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 10

CAMACHO, C. (1991). Museu e Participação das Populações, contributo para o debate. Textos de Museologia - Cadernos do Minom, n.º 1

CASANOVAS, L. E. (2003, Setembro.) “Conservar ou “des-conservar”?”. Boletim Trimestral da Rede Portuguesa de Museus, n.º 9

CHAGAS, M. (2002). Memória e Poder: dois movimentos. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 19

CORDOVIL, M. M. (1993). Novos Museus Novos Perfis de Profissionais. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 1

FARIA, M. L. (2002, Março.) O Amor da Arte – o contributo de Pierre Bourdieu para a teoria museológica. Boletim Trimestral da Rede Portuguesa de Museus, 3

LIRA, S. e MENEZES, S. (2001). The Hat Industry Museum of S. João da Madeira (Portugal) in Museological Review, Leicester, Department of Museum Studies, vol. 7

LOPES, C. (1991). História e Ideias da nova Museologia. Textos de Museologia - Cadernos do Minom, n.º 1

MOREIRA, F. J.(1991). Museologia, Estruturas Territoriais e Desenvolvimento. Textos de Museologia - Cadernos do Minom, n.º 1

MOUTINHO, M. (1991). Museologia e Economia. Textos de Museologia - Cadernos do Minom, n.º 1

MOUTINHO, M. (1993). Sobre o Conceito de Museologia Social. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 1

NASCIMENTO, R. (1998). O Objecto Museal, sua historicidade: implicações na acção documental e na dimensão pedagógica do museu. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 11

PARREIRA, R. (1991). A Profissão do Museólogo numa perspectiva da Nova Museologia. Textos de Museologia - Cadernos do Minom, n.º 1

PRIMO, J. (1999). Museologia e Património: documentos fundamentais. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 15

RIBEIRO, A. (1993). Novas Estruturas/Novos Museus. Cadernos de Sociomuseologia, n.º 1

ARTIGOS

CAMPOS, N. e CUSTÓDIO, J. (2002). O Museu do Ferro & da Região de Moncorvo: um museu de território? (original, com autorização do autor)

CUSTÓDIO, J. (1995). A Arqueologia Industrial em Portugal. (original, com autorização do autor)

LIRA, S. e MENEZES, S. (2000). Um Museu de se lhe tirar o chapéu. Encontro Nacional de Museologia e Autarquias (original, com autorização dos autores)

LIRA, S. e MENEZES, S. (2001). O Museu da Indústria da Chapelaria no contexto Regional. Encontro Nacional de Museologia e Autarquias (original, com autorização dos autores)

LIRA, S.(2002). O Museu da Indústria de Chapelaria de S. João da Madeira. (original, com autorização do autor)

PRIMO, J. (2003). A importância dos museus locais em Portugal. (original, com autorização do autor)

PRIMO, J. (2003). Pensar Contemporaneamente a Museologia. (original, com autorização do autor)

SANTOS, M. C. Os Museus e a Busca de Novos Horizontes. Comunicação apresentada no III Fórum de Profissionais de Reservas Técnicas de Museus, Salvador-BA, Brasil.

VARINE, H. (1998). Ecomusées, musées communautaires, développement local. Ecomuseologia como Forma Integrada de Desenvolvimento Integrado - X Jornadas sobre a Função Social do Museu

OUTROS

ASSUNÇÃO, A. P. (2001) Estamos sempre a falar de Pessoas quando falamos de História, Património e Museus em Loures, in, O percurso do Nosso Património. Loures: Câmara Municipal de Loures

PÁGINAS WEB

AGENDA 21: www.agenda21sjm.org

BOROFISKY, R. Possibilidades Culturais. Retirado em 27 de Fevereiro de 2004 da World Wide Web: www.crim.unam.mx/cultura/informe/cap3.htm

UNESCO (1998). Plano de Acção sobre políticas para o Desenvolvimento. Retirado em 27 de Fevereiro de 2004 da World Wide Web: www.unesco.org/culture/laws/stckholm/html

UNESCO (2003). Património Material. Retirado em 27 de Fevereiro de 2004 da World Wide Web: http://www.unesco.org/culture/heritage/html_sp/index_sp.shtml

UNESCO (2004) Retirado em 27 de Fevereiro de 2004 da World Wide Web: http://www.unesco.org/culture/laws/stockholm/html_sp/actionpl1.shtml

UNESCO (2004). Cultura e Desenvolvimento. Retirado em 27 de Fevereiro de 2004 da World Wide Web: www.unesco.org/culture/development/html

UNESCO (2004). Informe Mundial sobre la Cultura. Retirado em 27 de Fevereiro de 2004 da World Wide Web: www.crim.unam.mx/cultura/inform/default.htm

UNESCO. Projecto Cultura de Bairro. Retirado em 27 de Fevereiro de 2004 da World Wide Web: www.unesco.org/culture/pluralism/neighbourhood/html_sp/index_sp.shtml

LEGISLAÇÃO

Lei n.º 47/2004, de 19 de Agosto, Lei Quadro dos Museus Portugueses, *DIÁRIO DA REPÚBLICA — I SÉRIE-A* 5379, N.º 195 — 19 de Agosto de 2004

IMPrensa Escrita

APARÍN, M. D. (Verão de 2001). Última conversa sobre pesadelos. Entrevista Inédita a Jorge Luis Borges. Ler. Livros e Leitores

GUERREIRO, A. (2006, 25 de Fevereiro). A cultura de museu, Revista Actual - Expresso

LABOR (1994, 04 de Março). Chapéus, precisam-se, Labor

LABOR (1995, 21 de Abril). Sala Museu João da Silva Correia, um espaço para recordar tempos que já lá vão..., Labor

LABOR (1996, 09 de Maio). O Futuro da Sanjo decide-se em Julho, Labor

O REGIONAL (1993, 22 de Maio). Ascensão e queda do chapéu, O Regional

O REGIONAL (1995, 08 de Abril). Inauguração da Sala Museu da Chapelaria, O Regional

O REGIONAL (1996, 25 de Fevereiro). No Museu da Chapelaria - Cães e Gatos de Chapéu, O Regional

ANEXOS

Ilustrações

Por uma questão de coerência, optou-se por apresentar as imagens referidas no texto em grupos temáticos, e não pela sequência mencionada no próprio texto. É por este motivo que a numeração no texto não é sequencial mas corresponde à numeração dos grupos temáticos aqui apresentados.

A sequência apresentada é então, por um lado, cronológica (das fotografias mais antigas para as mais recentes), e por outro temática (núcleos informativos que espelham realidades diversas), criando-se assim diversos capítulos que permitem uma melhor leitura das próprias imagens.

Resumo

O presente trabalho de investigação, realizado no âmbito do Mestrado de Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, pretendeu analisar a importância da conservação de objectos e memórias no seio de processos museológicos, tendo tido como base de estudo o caso do Museu da Indústria da Chapelaria de S. João da Madeira.

Partindo do princípio chave de que os objectos museológicos são mudos, no sentido em que por si não exprimem mais do que a dimensão da sua materialidade, procurou-se entender qual o papel da conservação de objectos e de memórias (individuais e colectivas) e como se articulam museologicamente a materialidade de uns e a imaterialidade de outros, na construção da(s) Identidade(s) de uma comunidade e o valor dessa identidade no contexto da afirmação cultural e social local, analisando-se desta forma o valor e papel do acto de conservação de objectos e da conservação de memórias individuais, inerentes à criação de um museu e, mais especificamente, do Museu da Indústria da Chapelaria.

Para tanto este trabalho estrutura-se em dois momentos fundamentais. O primeiro momento, de carácter teórico, explora quatro conceitos fundamentais, o de conservação, o de memória, o de identidade e o de desenvolvimento local e a sua interligação no processo museológico. O segundo momento, o estudo de caso propriamente dito, analisa estas condicionantes à luz de um caso prático, o da criação de um museu no seio de uma localidade altamente industrializada que teve na produção de chapéus uma das suas maiores fontes de riqueza e afirmação sócio-económica.

O objectivo da investigação passa assim por entender qual o papel das memórias individuais, no caso concreto, das memórias

individuais de ex-operários da indústria da chapelaria, e a sua articulação com uma significativa colecção material, quer no âmbito restrito da criação do museu quer, de forma mais ampla e abrangente, da construção da identidade colectiva da comunidade, e em que medida o património industrial assim tratado é um meio facilitador para a compreensão dessa mesma identidade.

Abstract

This research, developed during the Masters Degree at the Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, has aimed to establish the importance of the preservation of objects and memories among museological processes, having as support the case study of Museu da Indústria da Chapelaria (Hat Industry Museum) in S. João da Madeira.

Assuming that objects do not speak and can only express what their materiality can show, this research has tried to understand the importance of preserving objects and memories (both individual and collective) and how it is possible to combine the materiality of the objects with the immateriality of the memories in the creation process of the Identity/ies within a community. It is also the purpose of this research to understand the value of that identity within the context of cultural and social pronouncement of a community, thus examining the significance of the act of preserving objects and personal memories, which is inherent to the process of creating a museum, and specially, to the creation of the Museu da Indústria da Chapelaria (Hat Industry Museum).

With this purpose in mind, this paper is structured to focus on two fundamental moments. The first one, a theoretical moment, explores four concepts, conservation, memory, identity and local

development and analyses the way all four concepts are connected to the museological process. The second moment analyses all these concepts having as a case study the creation of a museum in an extremely industrialized town which has had in the millinery industry one of the most important basis for social and economic prosperity as well as social and economic pronouncement.

This research has aimed to understand the importance and value of personal memories, in this case, the memories of the former hat industrial workers, and how these memories are combined with a significant material collection, not only within the creation of a museum but also inside the community's identity, and finally how the industrial heritage is a means to facilitate the comprehension of that identity.