

Alice Semedo

*Licenciada em História, variante Arqueologia pela FLUC (1987), concluí o Master of Arts in Museum Studies na Universidade de Leicester (Reino Unido) com uma dissertação na área de Gestão de Coleções (1991). Aí desenvolvi, igualmente, investigação sob a orientação de Susan Pearce, tendo defendido a tese de Doutoramento em Estudos de Museus (Ph.D in Museum Studies), *The Professional Museumscape: Portuguese Poetics and Politics*, em Maio de 2003. Ao projecto de doutoramento foi concedido, num primeiro momento, uma bolsa de estudos da Fundação Calouste Gulbenkian e, num segundo momento, uma outra da FCT. Investigadora do Instituto de Sociologia da FLUP. Os meus interesses de investigação centram-se, sobretudo, nos seguintes domínios: discursos museológicos; a natureza do museu / do objecto museológico; impactos sociais dos museus.*

PRÁTICAS (I)MATERIAIS EM MUSEUS

Alice Semedo

Resumo

Esta apresentação explora relações entre imaterialidade como experiência social e cultura material, estabelecidas por algumas exposições em museus. Refere-se, igualmente, aos processos através dos quais a imaterialidade se reconfigura em termos materiais. Em vez de apartar o passado do espaço museológico estas exposições propõem interfaces (i)materiais que se referem intimamente ao contemporâneo. Estas reconfigurações implicam novas tendências discursivas e regimes visuais. Centrando-se nas formas através das quais narrativa e imaterialidade podem ser quer materializadas quer mediadas no contexto museológico, e através da exploração de um estudo de caso de um museu português, esta comunicação tenta explorar os seus efeitos. Nomeadamente no que respeita às interacções e fluidez entre as narrativas imateriais de pertença e os espaços museológicos de inclusão e exclusão e de redefinição, por exemplo, de posicionamentos dos sujeitos envolvidos.

Palavras-chave: (I)Materilizações, Memória, Souvenir, Performance, Lieux-de-Mémoire

Abstract

This paper addresses the relationship between immateriality as social experience and material culture as seen in some museum exhibitions. It also refers to the translatability of these processes of how immateriality is reconfigured into materiality. Instead of separating the past from the museum space these exhibitions propose (im)material interfaces which closely relate them with the contemporary. These reconfigurations of museums imply new discursive tendencies and visual regimes. Focusing on the ways in which narrative and immateriality can be materialized and mediated in the museum context and by way of a Portuguese case study, this paper will attempt to explore its effects. Namely, the interactions and fluidity between immaterial narratives of belonging and the material spaces within museums, inclusions and exclusions, the redefinition of expert subject positions and the kind of knowledges that increasingly inform museum exhibitions and its (im) materialscares.

Keywords: (I)Materilizations, Memory, Souvenir, Performance, Lieux-de-Mémoire

Inventário

Aldeia da Luz
Aldeia da Estrela (parcial)
25 000 hectares de terra alentejana
14 000 hectares de Reserva Agrícola Nacional
O nosso primeiro beijo oculto pela noite
os teus olhos permaneceram fechados
o meu corpo levitava
só as estrelas sorriram
360 sítios arqueológicos
Vila Velha de Mourão
Várias pontes romanas
Corríamos à disputa para mergulharmos no rio
agitávamos as águas
como um cardume de atuns apanhados na rede
saíamos ufanos nus e reluzentes como deuses do rio
Cromeleque do Xerês
Castelo romano de Lousa
Povoação romana de Cuncos
Na volta da escola encontrava-te no quintal
e a meu pedido fazias o pino
as cuecas brancas o contorno das pernas
visão celestial
prendas de moça a um gaiato
Convento da Senhora do Alcance
Villa romana do Outeiro do Castelinho
Habitat neolítico do Xerês 12
Lembras-te
quando enchíamos a ribeira de barcos de papel
uma cruzada inteira à conquista do mar
Povoado calcolítico Mercador 5
Povoado calcolítico do Monte do Tosco
Quinta de Santo António
As fugas de casa para o Outeiro do Marôco
voltávamos à tardinha sujos e arranhados
valentes tareias nunca aprendíamos
Atalaia do Porto de Portel
80 Moinhos de Marés
A maior colónia de garças do país
Sentados num banco do Largo do Rossio
tínhamos o tempo todo para nós
imaginávamos futuros radiosos para os nossos filhos
Habitats protegidos de Cegonha Preta
de Abutre do Egipto
de Águia de Bonelli
de Águia Real
de Lontra
de Gato Bravo
13 espécies de flora rara ou ameaçada de extinção
As noites de cartada na Sociedade Recreativa e os bailes
metia as mãos por dentro do teu casaco de malha
apertava as tuas ancas para sentires o meu desejo
a tua mãe esticava a cabeça
o acordeão embalava o nosso rodopiar fugitivo
15 060 hectares de montado de azinheira
951 hectares de sobreiros
703 hectares de olival
Acordava assustado com o estalar dos foguetes

eram dias de folguedo as festas da Senhora da Luz
a missa a procissão a largada de touros
escutava enfeitado os cantares à noite
adormecia mansamente no colo da minha mãe

245 hectares de cereais

585 hectares de eucaliptos

Passávamos horas a fio a observar as cegonhas

em voos rasantes ao rio

deitados nas lajes do castelo depois virávamo-nos

e contemplávamos as nuvens em exercício de adivinhação

das suas formas

82 hectares de vinha e pomares

28 hectares de pinheiros mansos

Naquele dia vi-te chegar pela Rua da Igreja

trazias debaixo do braço a confirmação dos nossos medos

os teus olhos gritaram no teu silêncio

abraçámo-nos

25 000 hectares de memória de

água

Luís Campos

Aldeia da Luz, 3 de Julho de 2001

in Aldeia da Luz, Catálogo da Exposição, Lisboa, 2002: 25-27

Este artigo partilha algumas ideias sobre o trabalho dos museus com a *memória* e a dimensão imaterial das colecções. Pretendo, particularmente, sublinhar algumas das estratégias e discursos museológicos incorporados, explorando um estudo de caso de um pequeno museu português: o Museu da Luz, o Museu da Aldeia da Luz situado em pleno Alentejo, no Sul de Portugal. Um pequeno museu que todos os anos acolhe centenas de visitantes que se deslocam propositadamente para o visitar¹ e que tem ganho importantes prémios nacionais e internacionais de arquitectura e de museologia² e que penso poder apoiar a nossa reflexão e discussão sobre estas questões.

1 Em comparação com o Museu Nacional de Etnologia, em Lisboa, por exemplo, com 11.120 visitantes em 2009 (http://www.imc-ip.pt/Data/Documents/Recursos/Estatisticas/2009/MuseusPalacios/Geral_2009.pdf acedido em 20 de Maio de 2010), o Museu da Luz teve 12 435 visitantes nesse mesmo ano, sendo a grande maioria de fora do concelho (Museu da Luz, 2010:5).

2 Como podemos ler, aliás, no próprio Web site do museu: “O projecto tem sido sucessivamente distinguido por prémios nacionais e internacionais, nomeadamente: 1º Prémio Europeu de Arquitectura Luigi Cosenza '04; Prémio MENHIR, IV edição, Publicações Menhir, S.L. de Bilbao, Vizcaya); nomeação entre os 10 primeiros no Prémio SECIL 2004; o conjunto da obra Museu+Igreja+Cemitério entre os cinco melhores do Prémio Internacional de Arquitectura de Pedra 2005 (Verona, Itália); o conjunto na categoria de Conservação do Património Arquitectónico, Prémio Europa Nostra 2006. O Museu da Luz foi seleccionado para integrar o núcleo EUROVISION da Trienal de Arquitectura de Lisboa 2007.” (...) e “No ano de 2005 o Museu recebeu uma menção honrosa da APOM (Associação Portuguesa de Museologia), na categoria de ‘Melhor Museu do País’.” <http://www.museudaluz.org.pt/index.htm?no=1040001>, acedido em 21 Abril de 2010.

A reinvenção do conceito de museu durante as últimas décadas em termos filosóficos, enquanto nova museologia e, na prática, enquanto fórum, tem sustentado a produção de novos modelos críticos para a representação de memórias, do pluralismo e da diferença. A crescente afirmação da diferença local, as mudanças de sensibilidade em relação à natureza e utilização dos recursos patrimoniais e uma profunda discussão acerca das missões dos museus são alguns dos contextos essenciais para compreender as transformações que os museus contemporâneos conhecem e que se relacionam, por exemplo, com a mudança de um paradigma que podemos apelidar de *estético* para um paradigma de *representação*. Ao assumirem papéis centrais, enquanto centros vitais de diferentes redes, associando diferentes elementos, ideias, pessoas, tipos de interações... adoptam, igualmente, novos papéis; os museus reinventam-se enquanto espaços-plataformas, espaços-fronteira onde diferentes sistemas de representação se encontram. De facto, estes são museus de espaços fluidos, em movimento constante, de práticas e de significados culturais. O exemplo que aqui tentarei explorar poderá ilustrar esta característica – por vezes conflituosa – dos espaços museológicos.



Fig. 1 – Museu da Luz
(Fot. A. Semedo)

Conto-vos, então, um pouco da história do museu e da própria aldeia. A Aldeia da Luz, no Sul de Portugal, encontra-se numa região extremamente árida, de verões longos e quentes, onde a escassez de água é um problema constante. A ideia de construir uma barragem para produzir energia hidroelétrica, sistemas de irrigação para herdades da região e um lago para fins turísticos surgiu logo nos anos 50 mas serão os anos 90 que assistirão à sua construção. A *antiga* Aldeia da Luz encontrava-se abaixo da cota de construção da futura barragem

tendo, pois, que ser transferida, *removida*, para um local diferente. Convém aqui referir que, na realidade, esta era uma aldeia muito pequena com características predominantemente rurais, situada no final de uma estrada muito tranquila; estamos a falar de uma comunidade de cerca de 180 casas com mais ou menos 300 habitantes.

A morte anunciada da aldeia era algo com o qual esta comunidade aprendeu a viver ao longo destes anos, interiorizando verdadeiramente as suas implicações quando a construção da barragem terminou e a água começou a subir, em Fevereiro de 2002. Por essa altura e contentando os desejos da comunidade – de permanecer junta e *abater* “casa por casa” e “terra por terra” – a nova aldeia, que dista apenas dois quilómetros da *aldeia antiga*, estava, então, quase terminada e pronta para receber os seus habitantes. Desde Setembro desse ano até Março do ano seguinte a Aldeia *transladou-se* quase totalmente. Como se pode imaginar, todos estes processos de *planeamento*, *abandono* e *mudança* foram extremamente dolorosos e marcados por momentos controversos. A comunidade assumiu o papel quer de *vítima* quer de *herói* sentindo-se como comunidade sacrificada, sacrifício que oferecia a todo um país. A construção da nova aldeia actuou como uma forma de emulação social³. Conscientes dos danos profundos que a barragem do Alqueva – *o maior lago artificial da Europa* – inevitavelmente teria nas paisagens culturais e naturais foram desde logo encomendados por parte de diferentes entidades, uma série de estudos com vista à sua documentação e preservação, tentando minorar os impactos negativos na região.

A equipa responsável pela constituição das colecções do futuro museu, cedo reivindicado pela comunidade, foi coordenada por um museólogo – Benjamim Enes Pereira – e por uma antropóloga – Clara Saraiva – que desenvolveram quase na totalidade o trabalho de campo. Benjamim Enes Pereira compreendia o museu como um agente participativo, um mediador qualificado. Do seu ponto de vista, o museu agiria não só como um espaço privilegiado para reencontrar o passado comum mas também como *locus* cultural que participaria activamente no desenvolvimento da comunidade local (PEREIRA 2003:209). A equipa pretendia documentar as formas de vida da comunidade e os processos de reestruturação que experimentavam. Esta provaria, no entanto, ser uma proposta difícil de materializar no museu e ser aceite pela EDIA, a empresa responsável pela construção da barragem, da nova aldeia e dos seus equipamentos.

³ Para uma leitura mais aprofundada sobre estes processos ler o excelente trabalho de investigação de Clara Saraiva que os estudou e descreveu em detalhe; ver, por exemplo SARAIVA 2005; 2007.

Mesmo assim, a equipa conseguiu juntar cerca de 1200 objectos durante este período conturbado e pleno de conflitos latentes, desenvolvendo-se, paralelamente, uma extensa campanha audiovisual que documentou festividades, alguns momentos especiais da comunidade e, enfim, na medida do possível, o dia-a-dia. Os processos de aquisição deste acervo são eles mesmos bastante interessantes, como nos conta Clara Saraiva, pois quer os objectos quer as memórias – anteriormente desprovidas de qualquer valor de memória ou valor museológico – irão adquirir durante este processo um outro valor:

Numa das vezes em que saímos da velha aldeia vedada com um funcionário da EDIA, com um veículo de caixa aberta cheio de objectos resgatados dos quintais abandonados, que iriam ser armazenados junto com os demais, esperávamos na cancela que o segurança de serviço nos deixasse sair; atrás de nós parou a carrinha de um dos habitantes da Luz que ainda tinha os animais na velha aldeia, e por isso aí se deslocava diariamente. Após alguns minutos o homem saiu do carro e veio reclamar por termos connosco um pote de cal que ele dizia ser seu. Quando explicámos que ele o havia deixado abandonado no quintal da casa vazia e que portanto o tínhamos recolhido para o museu, tal como tinha sido previamente combinado, ele replicou que se nós queríamos o pote para o museu era porque ele era valioso, pelo que o queria de volta.

(SARAIVA, 2007: 460)

Não só se converteram em objectos disputados pelos membros da comunidade mas também em relíquias demandadas por turistas que procuravam a *aldeia antiga* em busca de recordações, agora investidas com os novos atributos da tragédia. A antropóloga descreve diferentes situações nas quais os objectos muitas vezes abandonados nas antigas casas (como lixo) e *re-categorizados* quer por ela quer pelo museólogo enquanto “*possível objecto a coleccionar*”, eram depois reclamados pelos seus antigos proprietários para embelezar jardins, criando, na verdade, modos narrativos / locais de comemoração alternativos (SARAIVA 2007). De certa forma, a relação com os objectos em causa modificou-se através de operações metaculturais que envolveram não só a produção de valor museológico e o contexto político alargado (a produção da população da aldeia da Luz enquanto herói, etc.) mas também envolveu a própria representação da comunidade, do sujeito como tendo valor e sendo diferente.

Um contexto de profundo trauma e de reordenamento económico e social que trouxe consigo mudanças nas paisagens, danos nas cartografias da memória e nas formas de vida, é, portanto, o terreno de trabalho para a criação de um novo museu (que seria finalmente inaugurado em Novembro de 2003) e para o próprio reordenamento das narrativas da comunidade. A EDIA foi, então, a empresa responsável pelo projecto da nova aldeia que incluía um núcleo da memória com uma igreja, o cemitério e o museu. Estes três elementos viriam a ser localizados

num mesmo núcleo e como tem sido apontado por arqueólogos, antropólogos e arquitectos, esta não é certamente uma mera ocupação funcional do espaço mas é também um ocupação simbólica interessante e que aqui também se explorará.

O museu: representações de substituição e ressonância

Desde os seus primeiros projectos que o museu foi pensado como um espaço para a *reserva-arquivo* da memória da comunidade, apoiando estratégias de familiarização da comunidade com o novo espaço, a nova aldeia. Para além disso, a destruição da *antiga aldeia* e dos seus espaços históricos levou a equipa que planeou os novos espaços a compreendê-los – e especialmente o espaço *histórico e monumental* como virão a chamar-lhe – como um verdadeiro acto de substituição onde os actos de destruição e de (re)fundação se tornariam elementos de uma mesma equação:

A deslocação da aldeia da Luz é um gesto de substituição, que coloca a questão da dupla e simultânea acção de fundação e destruição. Neste duplo processo de transformação da paisagem, a antiga aldeia permanece como embrião conceptual – uma primeira natureza elaborada durante séculos de apropriação do território, e uma segunda pensada e construída como uma nova identidade.

(PACHECO e CLÉMENT, 2003:107)

A *aldeia antiga* seria sempre a sua natureza primeira, construída ao longo dos séculos de apropriação do território. Porém, os seus elementos fortemente identitários – cemitério, igreja e o museu – apoiariam a (re)fundação do novo lugar e ao apossar-se das características da *aldeia antiga*, dotariam o novo lugar de representações de *substituição e ressonância*.

Para além disso, Benjamim Enes Pereira compreendia o museu enquanto *testemunho radical* destes acontecimentos ímpares e, portanto, transcendendo as funções de um qualquer museu de região. Na sua visão o museu assumia a missão de mediador não só entre a EDIA e a comunidade mas também de mediador de uma memória agora sepultada nas ruínas da antiga aldeia:

Nesse aldeamento recriado, o museu deve ser o agente activo e participativo, o interventor qualificado no diálogo ou debate desse momentoso processo, constituindo-se como um espaço privilegiado de reencontro com o passado comum, num equipamento cultural que participe no desenvolvimento da comunidade local e que, através de um processo interactivo, possa projectar reflexões e experiências de valorização de práticas decorrentes do novo contexto emergente.

(PEREIRA, 2003:209)

O museu será também apresentado nos diferentes textos produzidos nos últimos anos, como um lugar de *consolo*, de *conforto*, que poderia ajudar a comunidade a sair do seu estado de *torpor*, de *dor*; de *perda* dos seus territórios individuais e sociais. Nas palavras deste museólogo, as exposições actuariam como uma forma de *exorcismo*. De facto, a implantação do museu entre o cemitério e a igreja assume uma aura ritual que materializa esta transcendência. As opções do projecto de arquitectura – a utilização policromática do xisto, o quase enterramento do edifício – mais acentuam esta função de mediação, esta função do museu-edifício enquanto memorial, caracterizando a definição simbólica dos espaços e da função museológica: como um espaço entre o cemitério e a igreja, pensado principalmente enquanto elemento da paisagem em vez de mero edifício. De certa forma, esta estrutura pretende dar uma forma expressiva à natureza específica deste museu e, como tal, torna-se *evocativo e ressonante*.

Ao fazê-lo, materializa uma expressão simbólica e emotiva dos conteúdos históricos específicos do museu e das narrativas expositivas que estão fortemente carregadas de significados simbólicos, revelando desta forma o seu entendimento de museu-edifício enquanto memorial (GIEBELHAUSEN, 2006). O seu desenho e materialidade evocam a memória dos muros de xisto e do castelo da Lousa (PACHECO e CLÉMENT, 2003: 110) numa referência directa à história e natureza, à cultura enquanto inscrita nas paisagens circundantes. Assume uma relação simbiótica entre a população e a paisagem. Mas é, igualmente, uma fortaleza que temos que circundar para encontrar a sua entrada. Esta necessidade de conquistar o edifício acentua a função memorial, contradizendo, eventualmente, outras funções pensadas para o museu mais relacionadas com uma visão do museu-instrumento (onde o acesso e a abertura são caracterizações fundamentais).

Para além disso, este museu é apresentado como um *espaço de memória e de identidade* e, como tal, pode ser compreendido como um *lieu de mémoire*, um modo de produção cultural que atribui ao que se encontra em perigo, ao que já está fora de moda, uma segunda forma de vida como exposição de si mesmo. Por outro lado, este museu vive – e isto quase literalmente – sobre os *destroços da comunidade* e, como tal, é um *lieu de mémoire*, quer dizer, é o sobrevivente, a incorporação de uma consciência memorial que clama pela memória porque – como nos diria Pierre Nora (1989: 12) – de certa forma a abandonou. Estes processos ocorreram ao mesmo tempo que um imenso e íntimo fundo de memória privado, desaparecia, sobrevivendo apenas enquanto objecto reconstituído perante o olhar crítico da história e da antropologia e revisitado pelo museu e os seus fazedores. Este museu de memória e identidade deve também a sua origem a um sentimento de que sem vigilância, a história desta comunidade desapareceria muito em breve e

que deveria ser criado intencionalmente um arquivo, uma reserva para a memória colectiva da comunidade. A identidade da comunidade é por isso mesmo reforçada a partir destas estratégias de preservação: na realidade se não fosse ameaçada o mais provável é que não interessaria a ninguém; o mais provável é que não houvesse necessidade de *ordená-la, classificá-la e expô-la* num museu. Quanto menos vivemos a memória a partir do seu interior mais esta memória existirá a partir dos seus signos exteriores e superficiais – e esta é provavelmente outra das razões para a obsessão da comunidade em relação à construção do museu, com o seu arquivo e com os processos de arquivo das memórias e da comunidade.

Penso que é importante insistir que todo o processo de criação deste museu como, aliás, em outros casos (cf. BUTLER, 2006), produz e é produzido por uma categoria de perda mas também de *redenção cultural*. O museu – e a exposição de objectos que um dia tinham sido classificados pelos seus proprietários como inúteis e muitas vezes estavam imbuídos de memórias de uma realidade dura e difícil; objectos que são agora amados e que, por vezes, apoiam mesmo certas estratégias sociais dentro da própria comunidade – o museu, dizia, constitui-se como um recurso, uma fonte de bem-estar a partir da sua capacidade para curar um sentimento de perda e de testemunhar, de reconhecer o golpe profundo que foi infligido a esta comunidade. O museu e os seus arquivos são, então, o lugar de retorno constante, de *juízo* e de *cura* e, logo, o *locus* ideal para a narrativa desta perda traumática. Edifício, exposições e *performers*, operam, incorporam, *produzem actos de cura* e fazem parte de outros rituais performativos do *trabalho da memória* que procura não só celebrar os modos de vida de uma comunidade mas também *aliviar, remediar, consolar*.

Espaços de exposição

Vamos, então, finalmente conhecer os espaços de exposição do museu. O museu apresenta diferentes espaços metafóricos de exposição que actuam como enquadramento para as diferentes opções narrativas.

O *layout* é marcado por eixos curtos: uma primeira sala / corredor actua como um espaço introdutório e acolhe normalmente exposições temporárias. No início do mês de Setembro de 2009 a exposição *Alqueva e Luz: território e mudança* ocupava este espaço de abertura. Uma série de seis painéis, utilizando pequenos textos e fotografias, explicava as razões e impactos da construção de Alqueva. No final deste corredor, encontrávamos um pequeno espaço de distribuição com um banco corrido em frente a um grande plasma. No *layout* revisto da exposição, este espaço foi pensado como espaço de conclusão, mostrando um filme sobre os novos

territórios da aldeia: imagens aéreas desvendavam a imensidade do novo território, a sua beleza, as imensas possibilidades e promessas de desenvolvimento (*filmadas à distância...*). A projecção de um futuro (*visto por um olhar que tudo abrange*) de desenvolvimento sem limites é, certamente, uma mensagem marcante.

Sem grande surpresa, a sala do *Mundo Rural Arcaico* apresenta objectos associados às actividades de trabalho. O primeiro painel declara abertamente que o que está em exposição se refere a modos de vida residuais associados à ruralidade de meados do século passado, não assumindo o projecto inicial de mostrar modos de vida da aldeia, na altura do seu abandono, como nos deixava entrever o *Projecto de Assistência Técnica para o Museu da Luz* apresentado à EDIA em 1999:

O Museu, através do Depósito da Memória, da Sala da Luz e dos demais espaços será o local onde se retratará a vida da antiga aldeia e as suas atmosferas e se reflectirá sobre a adaptação à aldeia recém-criada. Para que isto aconteça é necessário empreender-se desde já um apurado trabalho de recolha etnográfica, de modo a que se possa retratar o que era a vida na velha aldeia por oposição (e complementaridade) com a da nova. Só deste modo as gerações futuras se poderão aperceber do que era a realidade da antiga comunidade e compreender as mudanças operadas no seu seio, decorrentes da mudança para outro espaço. Esta pesquisa deverá organizar-se segundo os moldes de uma monografia da velha aldeia da Luz, e contemplar aspectos essenciais do quotidiano das pessoas, tais como a organização social e a estrutura fundiária e familiar; os modos de vida tradicionais, incluindo as actividades no rio e o ciclo agrícola anual; as festas locais e outros momentos de sociabilidade colectiva.

([SARAIVA, 1999: 8] cit. in SARAIVA, 2007: 454)

Na verdade, as opções expositivas utilizam objectos (e aqui incluo todos os tipos de materializações...) ao longo de eixos historicistas e tecnológicos previsíveis para criarem imagens que reproduzem um mundo estático, parado no tempo, de uma ruralidade perdida e estrangeira dos anos 50 e 60 e, de certa forma, manifestando sentimentos de forte melancolia e nostalgia por um passado feito já *lieu de mémoire* mas, claro, que apropriado para um museu que pretendia ser também lugar de consolo. A nostalgia é, porém, profundamente conservadora (ou reflectiva) e os seus enquadramentos podem ser limitativos (das relações a estabelecer entre objectos / olhares / visitantes), reproduzindo, afinal, o que já conhecemos. Quer dizer, através da organização de espaços e objectos, a informação é necessariamente controlada, reduzindo-se os aspectos exploratórios da visita, quer em termos espaciais quer em termos intelectuais, quer mesmo em termos emocionais, reproduzindo-se, assim, um conjunto de relações pré-estabelecidas e restringindo-se a aleatoriedade na experiência dos objectos (cf. TZORTZI, 2007).



Fig. 2 – O Mundo Rural Arcaico
(Fot. A. Semedo)

A mudança de denominação da sala para *O Mundo Rural Arcaico* reconhece, certamente, a natureza da exposição e, na realidade, os textos tentam criar afinidades entre os objectos rudimentares, permitindo que algo surja como um todo ainda se o que é verdadeiramente apresentado são apenas objectos fragmentados (*fiapos*) do passado. Mas a intenção fundamental enunciada pelo programa museológico de materializar a agência dos objectos, formas de vida, processos e experiências, de expor significados e interpretações, é contradita pela (re)produção de marcos culturais identitários estruturantes. O que é produzido aqui – como aliás em muitas outras exposições etnográficas – é uma memória colectiva *sancionada, consagrada (também pelos museus, claro)*. Diferentes formas de exposição, talvez mais abertas e até mesmo mais ambíguas, com coragem para abandonar as estruturas seguras baseada em discursos tradicionais poderiam trazer outra luz, compreensões e visões sobre este(s) mundo(s).

Para além disso, a história sempre representa quer o passado quer o presente; de facto, essa parecia ser a primeira intenção programática do museólogo e da antropóloga: representar a mudança que apenas poderia ser compreendida como sendo acerca do presente e incorporada nas práticas culturais em continuidade. No entanto, a maneira de ver aqui promovida, implica um observador imparcial, pairando sobre os diferentes núcleos da exposição (*e finalmente sobre a paisagem*). Os processos de memória em museus são forçosamente selectivos e necessariamente acompanhados de amnésia e esta sala não foge a essas configurações narrativas. Por outro lado, essas abordagens expositivas revelam, provavelmente, a fragilidade do edifício. A relação entre conteúdo e contentor

é sempre muito complexa e deve ser desenvolvida através de um diálogo constante entre as considerações funcionais e estéticas. Um sólido – ainda se, permanentemente em discussão – programa museológico é sempre necessário. A oportunidade para nos relacionarmos e fazer parte do todo chega-nos – de forma algo inesperada – de um outro objecto e materializações. O desafio para expressarmos as nossas percepções, avaliações e emoções acontece, em grande parte, quer pelas opções arquitectónicas – por vezes esmagadoras e fragmentadas – quer através do contacto com as vozes e imagens do filme exibido na sala ao lado. Na verdade, a visão do *pinheiro sobrevivente* que se entrevê numa das janelas da sala ao lado ou as histórias contadas pelo filme, levam os visitantes a posicionarem-se – *a posicionarem as suas próprias identidades* – em relação ao que é exposto e a verem-se como parte desta *performance*, sem no entanto negarem a sua própria subjectividade e percepções.



Fig. 3 – Sala da Memória
(Fot. A. Semedo)

É pois na *Sala da memória*, que encontramos presentemente o filme muito emocional *A minha aldeia já não mora aqui*. A sala organiza-se devidamente à volta de três núcleos temáticos referentes a ofícios tradicionais: o ferreiro, o abegão e o oleiro, expondo os diferentes utensílios associados a estas actividades e, numa tentativa de conferir movimento e abrir um espaço para a afirmação de diferentes subjectividades (*incluindo a das autoras do filme e dos visitantes*), diferentes vozes, paisagens e histórias são contadas neste espaço. É, então, nesta sala que é apresentado o filme, filme que, embora as directoras o recusem (MOURÃO e COSTA, 2003: 103), não pode fugir à apresentação de um certo tipo de álbum

familiar colectivo, celebrativo mas já ameaçado, condenado e, forçosamente, um *lieux de mémoire* ele mesmo.

Inesperadamente e ainda neste mesmo espaço, uma longa e simples mesa (e oito cadeiras) encontra-se na extremidade desta sala que se abre para um pátio exterior. Uma vez mais, o efeito da luz enquadra esta composição. Este é um espaço de comunidade. Um espaço de encontro. Um espaço de mediação. Membros da comunidade são convidados a partilharem as suas memórias através das suas histórias ou em apresentações mais formais, explorações de temas / objectos. Por vezes, alguns destes actos performativos são apoiados por pequenas exposições de painéis. De certa forma estas abordagens expositivas / *performances*, tentam repor a agencia dos objectos e apresentar memórias pessoais.



Fig. 4 – Sala Ofícios ancestrais
(Fot. A. Semedo)

Em verdade, centrando-se em alguns objectos seleccionados, algumas destas exposições são criadas à volta de narrativas pessoais, produzindo objectos simbólicos e incorporações extremamente ricos. Desta forma, a memória refugia-se em gestos e hábitos, em *formas de fazer* transmitidas pela tradição, pelo *autoconhecimento incorporado*, em memórias incorporadas e gestos *genuínos* mas – e de qualquer forma – a memória também aqui foi transformada pela passagem através da história *no* museu: intencionalmente e vivida, agora, enquanto dever, não mais espontânea, nem sequer mesmo prática social. *Contar a história* é que é agora a prática social e novas subjectividades são (re)produzidas através destes processos (*os contadores de histórias*). Estes processos / memórias intangíveis são

aqui, na realidade, interiorizados enquanto limitações e actuam enquanto efeitos dos processos de materialização que acontecem *no* e são produzidos *pelo* museu. Estes gestos da memória, vividos no *museu-arquivo-memória*, pertencem aos campos da memória-dever e da memória-distância e são apoiados por estas mesmas práticas museológicas. Os seus conteúdos são, no entanto, quer funcionais quer simbólicos, uma vez que estas *performances* cristalizam, transmitem, descrevem – referindo-se a eventos ou experiências partilhadas pelo grupo – a própria comunidade apoiando a *reescrita* e reinvenção das suas próprias narrativas. Mas devemos esquecer que estas são também histórias autobiográficas e como tal são recursos que produzem efeitos subjectivos poderosos no seu espaço. Os *performers* – *especialistas* rituais e artesãos cujos bens culturais se transformam em património – através destes processos vivem uma nova relação com estes mesmos recursos; uma relação metacultural com o que um dia foi apenas *habitus* (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 2006).

Mas e uma vez que o *habitus* se transforma em património num museu, a quem pertence? A cada *performer*? À comunidade? Ao museu? A todos nós? Visitemos, por fim, uma outra sala, a *Sala da Luz*. Arquitectos, museólogos, antropólogos, todos são unânimes: a *luz* é aqui utilizada com diferentes sentidos: como topónimo e como fenómeno físico na sua qualidade de etérea e intangível; como consequência, a luz é a personagem central desta sala: paredes brancas, uma grande janela e um pátio a céu aberto, onde um loendro foi plantado, constituem-se como os componentes desta composição simbólica.



Fig. 5 – Sala da Luz
(Fot. A. Semedo)

Todos estes diferentes elementos metonímicos – com o efeito luz / sombra que projectam – actuam como uma estratégia de materialização da atmosfera da antiga aldeia / paisagem; actuam como uma síntese dessa memória. De facto, a luz imensa desta sala acentua o inesperado, a surpresa que surge antes mesmo da inteligibilidade, da apreensão do espaço. Para além disso, o pinheiro sobrevivente – já um ponto de referência fundamental das antigas cartografias como é referido em cada visita – pode ser entrevisto a partir de uma pequena janela desta sala, testemunhando *a força, teimosia e o direito a esta terra pela própria comunidade* que este museu reclama. Este é um espaço quer de introspecção quer de catarse como também já tem sido dito. Esta sala provoca respostas quer intelectuais, racionais, quer emotivas, por parte do visitante, interpretando e enquadrando qualquer narrativa expositiva possível.



Fig. 6 – Sala da Luz
(Fot. Paulo Duarte)

Na verdade, a sua aparência inicial é enganadora. Não é, de todo, uma sala discreta. Mesmo se não tivéssemos o som constante do filme que passa na sala ao lado, esta seria uma sala de *silêncio ruidoso* (LAMPUGNANI, 2006). Duas vitrinas mostram algum material arqueológico referindo-nos aos *mitos* que rodeiam a criação da aldeia. As vitrinas estão colocadas de forma a enfatizar as qualidades do espaço arquitectónico. A estrutura do espaço e a distribuição dos objectos parecem aliar-se para encorajar a exploração e abrandar o ritmo da visita. A experiência do espaço é pois uma dimensão discursiva crítica deste museu e, particularmente, desta

sala. Além disso, a experiência do espaço aqui torna-se mais complexa e rica em informação.

A sala mostra, no entanto, uma nova denominação na entrada. O museu instrumento (*e certamente a sua instrumentalização em direcção à naturalização das acções da EDIA*) parece reclamar o seu território. O novo *layout* da exposição pretende apresentar aqui dois temas: *Alterações e o Ambiente e o Património e as Mudanças Sociais*. A exposição segue as mesmas linhas da apresentada no espaço introdutório, mostrando os impactos positivos, acções de conservação etc., desenvolvidas nos últimos anos. Uma secção diferente remete-nos para a construção e processos de mudança da e para a nova aldeia. O último painel apresenta o lago artificial como espelho / como o futuro da nova aldeia.

Souvenirs e biografias

Este museu oferece-nos um espaço para a interconexão de espaço expositivo, público e de espaço biográfico, privado. Funciona não só como um arquivo colectivo mas também como uma *prática terapêutica*. Por outro lado (*quer queiramos quer não*) ainda não deixou de ser um espaço de turismo que expõe permanentemente o *papel heróico* de uma comunidade e os *souvenirs* da tragédia; mas é também (*e talvez de forma mais importante*) um lugar de biografias culturais, no sentido em que realça o reconhecimento público do sujeito e das suas histórias. Neste sentido, funciona como uma herança, um *dote de substituição* que preserva a cultura material de gerações passadas e, desta forma, oferece aos membros da comunidade o prazer de verem os seus espaços pessoais expostos e reconhecidos pelo museu. As profundas transformações vividas pela comunidade e os rituais de memória que desenvolveu alteraram as condições fundamentais de produção e reprodução cultural, modificando a relação das pessoas com o que fazem e com as formas como compreendem a sua cultura e a si mesmas. Quando estas experiências complexas se sedimentam e entrecruzam com as memórias – memórias que por sua vez se reconfiguram e são incorporadas através de repetições selectivas – o que resta, é, talvez, a *matéria-base* que encontramos mais amiúde nas histórias locais: as histórias nostálgicas e bem ensaiadas de lugares particulares que reproduzem tempos míticos da comunidade, tempos de solidariedade, reencantando, enfim, a relação da comunidade com o seu passado. Este é o impasse-desafio que cabe ao museu resolver através de um contínuo questionamento.

Bibliografia

Butler, Beverly (2006), "Heritage and the Present Past", in Tilley, C., Keuchler, S., Rowlands (eds.), *In the Handbook of Material Culture*, Sage Publications, pp. 463-479.

Campos, Luís (2002), "Inventário", http://www.luiscampos.pt/IMAGES/ZVARIOS/TEX_LUIS%20CAMPOS4.pdf (acedido em 15 Setembro 2009).

Giebelhausen, Micaela (2006), "Museum Architecture: a Brief History", in S. Macdonald (Ed.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Blackwell Publishing, pp. 223-244.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (2006), "World Heritage and Cultural Economics", in Ivan Karp and Corinne Kratz at al (eds.), *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, Duke University Press: London, pp. 161-202.

Lampugnani, V. M. (2006), "Insight versus Entertainment: Untimely Meditations on the Architecture of Twentieth Century Art Museums", in S. Macdonald (Ed.), *A Companion to Museum Studies* Oxford: Blackwell Publishing, pp. 245-262.

Mourão, Catarina e Costa, Catarina Alves (2003), *Imagens e sons para o Museu da Luz*, Museu da Luz, Catálogo, Luz, EDIA, pp. 101-103.

Museu da Luz (2010), *Estatísticas de Públicos do Museu da Luz*, Museu da Luz, Documento Policopiado.

Nora, P. (1989), "Between memory and History: les lieux de mémoire", *Representations*, 26, Spring, University of California, pp. 7-24.

Pacheco, Pedro, e clément, Marie (2003), *Aldeia da Luz/Aldeias duplas*, Museu da Luz, Catálogo, Luz, EDIA, pp. 107-113.

Pereira, Benjamim (2003), "O museu da Luz", *Etnográfica*, Vol. VII (1), pp. 209-212.

Saraiva, Clara (2005), *Luz e Água. Etnografia de um Processo de Mudança*. Beja, EDIA.

_____ (2007), "Um museu debaixo de água: o caso da Luz", *Etnográfica*, Nov., 11 (2), pp. 441-470.

Tzortzi, Kali (2007), "Museum Building Design and Exhibition: layout patterns of interaction", *Proceedings, 6th International Space Syntax Symposium, Istanbul, 07.1-16*.