

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
UNIVERSIDADE DE ÉVORA
I CURSO DE MESTRADO EM MUSEOLOGIA

MUSEU DA LUZ

CONTRIBUTOS PARA A SUA IDENTIDADE CULTURAL



DIMAS JOAQUIM C. FERRO

ORIENTADOR: PROF. DOUTOR HENRIQUE COUTINHO GOUVEIA

ESTA DISSERTAÇÃO NÃO INCLUI AS CRÍTICAS FEITAS PELO JÚRI

ÉVORA

2004

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
UNIVERSIDADE DE ÉVORA

I CURSO DE MESTRADO EM MUSEOLOGIA

MUSEU DA LUZ
CONTRIBUTOS PARA A SUA IDENTIDADE CULTURAL

DIMAS JOAQUIM C. FERRO



ORIENTADOR: PROF. DOUTOR HENRIQUE COUTINHO GOUVEIA

Dissertação de mestrado em museologia

ESTA DISSERTAÇÃO NÃO INCLUI AS CRÍTICAS FEITAS PELO JÚRI

ÉVORA

2004

RESUMO

O museu da Luz resultou da reivindicação da população da aldeia da Luz, expressa formalmente nas actas produzidas pelas autarquias e reencaminhadas para o poder central.

Inserido no conjunto das medidas de compensação para minimizar os impactos negativos do empreendimento de Alqueva, e numa evocação memorial à comunidade, o museu da Luz sintetiza a cultura material e imaterial da velha aldeia. O seu carácter identitário não se esgota neste âmbito e, por isso, pretende perspectivar o futuro, tornando-se num agente de reflexão entre passado, presente e futuro. Assim o exige o novo contexto emergente marcado pelo elemento dominante - a água.

Enquadrado conceptualmente dentro das correntes da nova museologia (museu de comunidade) e aliando uma arquitectura de grande qualidade com os conteúdos expositivos suportados disciplinarmente pela etnografia, história e arqueologia, o museu da Luz assume uma forte vocação para a intervenção comunitária e poderá reunir as condições para se tornar num marco da museologia nacional e internacional.

ABSTRACT

The Luz museum resulted from the population of Luz village's claiming expressed formally in the text proceedings produced by the local governments and sent to the central government.

Introduced in the set of compensation measures taken to reduce the negative impacts of the Alqueva's enterprise and in a memorable evocation to the community, the Luz museum sums up the material and immaterial culture of the old village. Its identifiable character isn't confined to this extent and that is why it aims at projecting the future, becoming a reflection agent among past, present and future. This is what the new emerging context demands, marked by the dominant element - the water.

Conceptually, it fits in the thoughts of the new museology (museum of community) and it joins an architecture of great quality to the expositive contents supported by ethnography, history and archaeology. The Luz museum assumes a strong inner call to the communitarian intervention and it may gather the conditions to become a landmark of national and international museology.

AGRADECIMENTOS

A necessidade profissional de enfrentar e dar resposta a um conjunto de questões e complexidades determinou a escolha do tema em estudo já que o desenvolvimento do projecto do museu da Luz exigia a cooperação, a participação de várias áreas disciplinares. À medida que o projecto da dissertação avançava, fui tomando consciência das dificuldades existentes no processo de investigação na área de museologia, principalmente no enquadramento teórico dentro das correntes da nova museologia. De igual modo a permanente interpenetração da esfera profissional com este trabalho de carácter académico reduziu em determinados momentos o necessário distanciamento crítico que a dissertação exigia.

Para além destes problemas, acresce ainda o facto de a nível profissional estar envolvido directamente em projectos de grande complexidade e singularidade, como sejam o da trasladação integral do cemitério da aldeia da Luz e da mudança de bens e pessoas para a nova aldeia, o que contribuiu para a interrupção da escrita do trabalho durante o ano de 2002 e parte de 2003.

Todos estes factores amplificaram, naturalmente, as necessidades que senti para a realização da dissertação, mas, por outro lado, como o investimento pessoal já tinha sido de tal ordem, só poderia retomar o trabalho e concluí-lo.

A realização deste estudo implicou um forte envolvimento e esforço pessoal ao ponto de me afastar do convívio social diário, bem como de reduzir a minha disponibilidade de âmbito familiar.

No entanto, não podia deixar de mostrar a minha gratidão, em primeiro lugar, ao meu orientador, Professor Doutor Henrique Coutinho Gouveia, pelo grau de liberdade intelectual que me facultou, bem como dos conhecimentos que me transmitiu.

A um outro nível, queria agradecer à administração da EDIA, S.A. pelas facilidades logísticas e materiais ao facultar o acesso e a utilização de meios técnicos tal como de informação disponíveis. Ao arqueólogo António Carlos Silva e à arquitecta Maria João George pelas reflexões que contribuíram para a materialização do museu

como é hoje. Ao João Palma pela realização das plantas utilizadas nos anexos deste trabalho, bem como ao José Perdigão no tratamento das imagens.

Gostaria igualmente de reconhecer o esforço da equipa de assistência técnica ao museu da Luz, em particular a Benjamim Pereira, pelo trabalho efectuado durante os últimos anos, desde o processo de recolha de objectos até à inauguração do museu da Luz.

Queria retribuir especialmente à população da Luz a sua participação activa e sem reservas na concretização deste projecto quer a nível profissional, quer em termos do trabalho académico.

À Câmara Municipal de Mourão, Junta de Freguesia da Luz, pela disponibilização de informação e apoio logístico.

Finalmente, uma palavra de agradecimento às minhas filhas e à minha mulher, pelos momentos de atenção que não lhes facultei, mas que, apesar da "solidão forçada" a que foram votadas, sempre me deram motivação suficiente para concluir a dissertação de mestrado.

ÍNDICE GERAL

ÍNDICE DE FIGURAS	VIII
1. INTRODUÇÃO	1
1.1. Justificação do tema	1
1.2. Enquadramento do trabalho	2
1.3. Definição dos objectivos	3
1.4. Metodologia	4
1.5. Estrutura da dissertação	8
PARTE I: ENQUADRAMENTO CONCEPTUAL DOS VECTORES DE EVOLUÇÃO MUSEOLÓGICA CONTEMPORÂNEA	
CAP. I PANORÂMICA SOBRE A(S) NOVA(S) MUSEOLOGIA(S)	11
1.1. A emergência de um novo contexto de democracia cultural	11
1.2. O evolução conceptual da(s) nova(s) museologia(s)	19
1.2.1. Ideologia e práticas	19
1.2.2. Os princípios orientadores da(s) nova(s) museologia(s)	30
1.2.3. Do coleccionismo ao novo museu	39
1.2.4. O novo museu e a sua intervenção comunitária	57
1.3. A problemática dos museus de comunidade: caso do museu da Luz	65
PARTE II NOVA ALDEIA DA LUZ: ENQUADRAMENTO URBANÍSTICO E PROGRAMAÇÃO DO MUSEU	
CAP. II O LUGAR DO MUSEU DA LUZ	79
2.1. Implantação da nova aldeia	79
2.2. O enquadramento urbanístico da implantação do museu: a memória dos afectos	83

2.3. A água como novo elemento	87
CAP III: PROGRAMAÇÃO DO MUSEU: EVOLUÇÃO CONCEPTUAL DO MUSEU LUZ	90
3.1. Problemática sobre a génese do museu da Luz	90
3.2. Suportes conceptuais e estéticos do novo equipamento público	93
3.2.1. Linguagem dos materiais na solução construtiva escolhida	93
3.3. Organização funcional e actividades a desenvolver no museu	95
3.3.1. Áreas funcionais: morfologia interna do museu	96
3.4. Redefinição da proposta conceptual do museu: novos dados	100
3.4.1. Núcleos museológicos: projectos museológicos	102
3.4.1.1. Núcleo principal	102
3.4.1.2. Núcleo Monte dos Pássaros de Baixo	103
3.4.1.3. Núcleo das ruínas romanas da Juliôa 24	107
3.4.1.4. Núcleo da Igreja Nossa Senhora da Luz	109
PARTE III: POLÍTICA DE INCORPORAÇÃO E SISTEMA DE DOCUMENTAÇÃO: RECOLHA DE TESTEMUNHOS ETNOGRÁFICOS	
CAP. IV DO MUNDO RURAL EM DESAGREGAÇÃO À CONSTITUIÇÃO DA COLECÇÃO DO MUSEU DA LUZ	114
4.1. As transformações da actividade agrícola nas últimas décadas: breve caracterização	114
4.2. Sensibilização da população para a necessidade de salvaguardar a memória da comunidade	119
4.3. Metodologia do trabalho de campo para a constituição do acervo: equipa externa para assistência técnica ao museu da Luz	125
3.4.1. Abordagem de campo à população	125
4.4. Do sistema de documentação à colecção do museu da Luz	135
3.4.1. Sistemas de registo: informatização da colecção	135
3.4.2. Breve caracterização da colecção do museu da Luz	144

CAP. V CONCLUSÕES PARA UMA DISSERTAÇÃO

5.1. Conclusões 146

Bibliografia 156

Anexos

Anexo I - Aldeia da Luz: elementos de enquadramento

Anexo II - Documentação diversa

ÍNDICE DE FIGURAS

Foto 1	Panorâmica parcial da nova aldeia da Luz	81
Foto 2	Panorâmica parcial da nova aldeia da Luz	82
Foto 3	Museu da Luz, Santuário N. S. da Luz e cemitério da nova aldeia	86
Foto 4	Plano de água	89
Foto 5	Alçado principal do Museu da Luz	95
Foto 6	Museu da Luz	97
Foto 7	Monte dos Pássaros de Baixo	105
Foto 8	Escavações arqueológicas na ruína romana da Juliôa 24	107
Foto 9	"Exposição" promovida pela Junta de Freguesia da Luz	122
Foto 10	Recolha dos testemunhos culturais	123
Foto 11	Exposição/armazém provisório das peças culturais recolhidas	129

Nota:

As fotos apresentadas neste trabalho foram tiradas pelo autor, excepto uma (foto 48) que pertence ao arquivo da EDIA.

1. INTRODUÇÃO

1.1. Justificação do tema

O presente trabalho surgiu no seguimento da abertura do curso de mestrado em Museologia pela Universidade de Évora, Departamento de História, e acompanhou de perto os momentos finais de uma comunidade reconstruída a cerca de três quilómetros da velha aldeia. A minha ligação profissional ao projecto de realojamento da aldeia da Luz requeria uma formação mais específica, em particular na área de museologia já que, dentro da complexidade e dimensão do realojamento, estavam incluídos projectos de menores dimensões, mas que faziam parte de um todo, onde se inseria a criação de um novo equipamento cultural – o Museu da Luz.

Este estudo inscreveu-se pois na necessidade profissional sentida no dia-a-dia para poder enfrentar os inúmeros constrangimentos decorrentes do avanço do projecto do museu, uma vez que o trabalho de campo nesta temática exigia uma formação específica. Por isso mesmourgia, por um lado, em aumentar consideravelmente a minha capacitação nesta área e, por outro lado, havia a necessidade de realizar um trabalho teórico que ajudasse na fundamentação deste museu.

Em 1997, quando se começou a trabalhar no projecto de realojamento da aldeia da Luz no GRAL (Gabinete para a Reinstalação da aldeia da Luz), captou-se rapidamente a dimensão e a natureza da complexidade do processo de criação do museu, a começar pela necessidade de formação de uma equipa pluridisciplinar por forma a poder ter a capacidade reflexiva e de resposta para as muitas dúvidas que interna e externamente iam surgindo.

O tema a abordar – a criação do museu da Luz – remeteu para um caso singular caracterizado pela mudança física de pessoas e bens para um outro espaço e, por isso, em tal processo, as autarquias e o poder central empenharam-se no projecto e na execução de um equipamento cultural que minimizasse o impacto do processo de realojamento. Esta situação apresentou-se desde o início com um carácter pioneiro

tendo em conta que o processo em questão, tal como foi concebido e projectado, não teve paralelo no nosso território.

A criação do museu da Luz esteve intimamente associada a uma população que ficou sem as suas referências ancestrais. A radicalização desta situação marca profundamente a diferença entre este e os outros museus essencialmente de carácter etnográfico.

Este trabalho focalizou-se na velha aldeia da Luz, desde o momento em que a aldeia efectuou a mudança, deixando a sua arquitectura típica, até à sua instalação num novo espaço, caracterizado por uma nova arquitectura, a implicar uma forma diferente de estar e de habitar o espaço ainda virgem, onde foi necessário inscrever e (re) inscrever as impressões culturais de uma comunidade.

É por isso que se considera que a adopção do modelo de museu de comunidade foi aquele que se enquadrava melhor, tendo em conta o contexto singular em que se inscrevia o Museu da Luz.

A mudança e a introdução de novos elementos, numa dialéctica que permitiu à população a sua identificação e integração como indivíduo e como grupo, interromperam radicalmente a relação entre as pessoas e o seu entorno: de repente o espaço e a aldeia passaram a ser outros bem como a paisagem, as preocupações e as aspirações. A mudança assumiu uma velocidade vertiginosa que tornou difícil o acompanhamento mental por parte da maioria das pessoas, principalmente pelas mais idosas.

1.2. Enquadramento do trabalho

Com a barragem de Alqueva, a Luz foi uma freguesia que viu desaparecer as suas referências materiais mas espera-se que não perca as suas marcas culturais.

Para as guardar e divulgar foi concebido o museu da Luz, equipamento resultante do processo complexo de reinstalação da aldeia da Luz, que, para a sua concretização, teve à sua disposição, por um lado, não só estudos de impacto ambiental, de arqueologia, de caracterização e reestruturação fundiária da Luz, de

arquitectura e de outras especialidades que permitiram a construção da aldeia, mas também beneficiou do acompanhamento psicossocial à população, dos levantamentos arquitectónicos e das existências do parcelado rústico, da titularidade jurídica dos prédios urbanos e rústicos, entre muitos outros, que, através de equipas pluridisciplinares, estudaram a freguesia da Luz nas suas múltiplas manifestações. Por outro lado foram feitos outros levantamentos exaustivos, registados em diferentes suportes quer numa perspectiva de instrumentos técnicos, quer com o objectivo de posteriormente se constituírem documentos vivos do espaço entretanto submerso.

A recolha de testemunhos culturais que faziam parte do mundo de auto-subsistência daquele espaço rural, de que só já restam alguns fragmentos decadentes e em mau estado de conservação, irá ser a base do fortalecimento da identidade cultural desta comunidade, através da restituição cénica dos quadros contextuais em que se movimentava. A relação próxima e personalizada existente entre o homem e as actividades que desenvolvia no "velho mundo", seja com a natureza através de materiais como o ferro, a madeira, a cortiça, entre outros, seja com os animais que o auxiliavam nos trabalhos mais duros, foi-se diluindo ao ponto de se tornar muito difícil a restituição ou a evocação de um passado próximo de toda uma geração. Os testemunhos culturais, ou o que resta deles, que outrora foram utilizados pela geração que tem, agora, aproximadamente 70 anos constituem a colecção do museu da Luz. Procura-se através deles que, com um tratamento museográfico qualificado, se restituam memórias de tempos passados, mantendo vivas as origens da Luz.

A realização deste trabalho académico desenvolveu-se paralelamente ao trabalho profissional, coincidindo com as fases finais dos processos de concertação das habitações, de trasladação do cemitério da Luz, da mudança física de pessoas e bens para a nova aldeia e do desmantelamento do velho aglomerado.

1.3. Definição dos objectivos

A perda do património material e imaterial da antiga aldeia da Luz afectou profundamente a sua população. O museu foi um dos meios pretendidos para compensar o desaparecimento de muitos traços identitários desta aldeia.

Esta problemática suscitou um conjunto de questões directa e indirectamente relacionadas com o museu e também com o novo contexto em que se inseriu este equipamento cultural e a própria aldeia. Com este trabalho pretendeu-se, em primeiro lugar, enquadrar em termos teóricos o museu da Luz dentro das correntes da nova museologia, na linha de pensamento que conduziu ao desenvolvimento do conceito de museu de comunidade; em segundo lugar, dar a conhecer um projecto museológico singular que concitou para a sua formulação uma pluralidade de áreas disciplinares.

Ao longo desta investigação surgiram várias interrogações relacionadas com as afirmações inicialmente formuladas, a saber:

1. Que medidas foram tomadas para minimizar o impacto da mudança da antiga aldeia para o novo espaço Luz;
2. Que acções foram desencadeadas para a preservação da memória da comunidade e para a sua adaptação à mudança;
3. Qual o grau e o tipo de participação dos luzenses na concretização do projecto do museu como principal garante da sua memória;
4. Qual o papel do museu na perspectivação do futuro da comunidade.

1.4. Metodologia

A pré-constituição do Museu da Luz, que gerou e partilhou relações dinâmicas com o meio, germinou a partir de memórias e vivências esquecidas que foram reactivadas; desencadeou ainda sinergias na sociedade em geral, inserindo-se no âmbito de um trabalho de desenvolvimento e de mobilização social, num enquadramento técnico proporcionado por uma equipa multidisciplinar que ultrapassou as questões de carácter museológico. A existência de um Gabinete de apoio na aldeia da Luz (GRAL - Gabinete para a Reinstalação da Aldeia da Luz), com valências disciplinares nas áreas do Psicossocial, da História, da Engenharia Agrícola, da Arquitectura e, pontualmente, nas de Engenharia Civil, do Ambiente e do Direito, contribuiu para o entendimento global e integrado do fenómeno que se estava a viver e para o bem-estar e o equilíbrio emocional da população.

Como elemento integrante do GRAL, participei desde o início no processo que proporcionou a mudança física de pessoas e bens da aldeia da Luz. Tal facto permitiu-me um conhecimento profundo e um contacto privilegiado com os habitantes da aldeia. Assim foi possível sensibilizar e envolver o maior número de pessoas para o novo equipamento cultural que se projectava.

Para além da equipa interna (EDIA), foi contratualizada uma outra (externa), destinada a desenvolver especificamente os trabalhos de âmbito museológico. Numa primeira fase, a equipa externa de Assistência Técnica ao Museu da Luz procedeu à recolha de informação em diferentes suportes tecnológicos e reuniu vários testemunhos culturais que a população cedeu ao museu. Numa segunda fase, foi seleccionado e tratado todo o material recolhido para posterior incorporação nas exposições que conduziram à abertura do museu.

Da investigação destas equipas, principalmente da segunda, resultou, em termos práticos, um manancial informativo em diferentes suportes que constitui actualmente a colecção e o arquivo do Museu da Luz. Este trabalho, que se consubstanciou no projecto de Assistência Técnica ao Museu da Luz, desenvolveu-se a partir duma filosofia de contacto continuado e estreito com a população por forma a captar o máximo de informação principalmente em relação à aldeia da Luz e à sua zona envolvente, dados os movimentos pendulares que se faziam entre a aldeia e os montes que a circundavam.

Ser constantemente interpelado pela população, trabalhar com e para a comunidade, permitiram após algum tempo a reunião de um conjunto de informações diferenciadas que importava valorizar para desenvolver o trabalho relativo à criação e execução de um programa para o novo museu.

No contexto museológico a participação da população concitou uma maior adesão na população mais jovem, mais receptiva a este tipo de iniciativas práticas. No entanto, ultrapassada esta primeira fase de contacto e conhecimento sumário dos habitantes, começou-se gradualmente a estabelecer diálogo e a envolver a população mais idosa, possuidora de conhecimentos e práticas já em desuso. O alargamento dos que passaram a participar activamente neste contexto partiu, assim, dos mais jovens para os mais velhos. Os primeiros envolveram e solicitaram os segundo e estes, por sua vez, começaram a aperceber-se da importância que o seu passado, a sua actividade

laboral tinham dentro do mundo rural. Esta relação foi aprofundada pela equipa técnica de assistência ao museu que considerou alguns elementos como informadores privilegiados. Este grupo de indivíduos, com conhecimentos diferenciados das múltiplas actividades agrícolas que preenchem o mundo rural, passou a participar directamente na reconstrução do quadro identitário, funcional e orgânico das principais actividades profissionais que desenvolveram durante a sua vida profissional. A partilha das suas competências profissionais e do contexto em que as aplicavam contribuiu de forma decisiva para que, em coordenação e articulação de interesses, se pudesse materializar o objectivo último da criação do museu, cujo enfoque principal foram as gentes da Luz. Cabe agora ao museu cumprir com a sua parte através da formulação de exposições e de actividades de carácter educacional e social, estabelecendo assim relações bidireccionais com o intuito de proporcionar um melhor serviço à comunidade.

Estes aspectos são de grande relevância para a aldeia tendo em conta o forte apego ao passado manifestado pela geração que actualmente tem entre 40 e 50 anos e pelos mais idosos, os quais ainda mantêm viva a mudança por que passaram. Assim foi deveras importante que a aplicação de elementos ou marcas existentes na velha aldeia fossem incorporados na nova aldeia ao funcionar como referências espaciais e permitindo, facilitando e validando a apropriação do novo espaço público.

Considerado como um processo complexo, a reinstalação da aldeia da Luz beneficiou da colaboração de várias áreas disciplinares em particular da Museologia, História, Antropologia, Sociologia e Arquitectura. Dada a natureza do objecto de estudo, este trabalho integrou igualmente valências de outras áreas que também reflectiram sobre a problemática que envolveu a Luz.

O período de investigação bibliográfica de âmbito museológico e o trabalho de campo coincidiu com o final do processo de concertação das habitações com os proprietários. No entanto, e dada a complexidade, a exigência e a dedicação do processo de trasladação do cemitério, este estudo foi interrompido a partir de Abril de 2002. Concluída esta fase, entrou-se de imediato no processo de mudança de pessoas e bens para a nova aldeia.

A investigação desenvolveu-se ao longo de três anos, numa perspectiva museológica, onde se observou e partilhou momentos particularmente difíceis tanto

para o investigador como para os luzenses. Foi a partir daqui que se deu início à interiorização da necessidade e importância de um projecto museológico, passível de restituir algum equilíbrio mental à população. Essa orientação traduziu-se em dois níveis: por um lado foram desenvolvidas actividades de sensibilização conducentes à preservação dos testemunhos culturais que ainda restavam nas dependências das casas de habitação e, por outro, procurou-se informação especializada para enfrentar as questões surgidas diariamente.

A implantação do projecto do museu da Luz desenrolou-se ao longo dos últimos anos, tendo sido notório o envolvimento da comunidade em todo o processo de recolha de informação e de testemunhos culturais. Se existiram algumas pessoas que demonstraram algumas reservas em partilhar formas de vida e experiências de saber fazer, bem como em doar objectos de cariz etnográfico para o museu, outras houve que partilharam de uma forma espontânea e desenvolta as suas experiências profissionais e vivenciais de um passado recente, as memórias e os locais com os técnicos que fizeram o trabalho de campo.

Na incorporação e selecção das peças, entre os parâmetros definidores, instituiu-se o princípio que determinou que os objectos recolhidos fossem pertença directa ou indirecta, por via de herança, de luzenses. Isto é, entre dois testemunhos do mesmo tipo, se um foi realizado e utilizado por um luzense era preferido a outro igual que tenha sido realizado e utilizado por um morador de outra freguesia ou concelho próximo. Este afinamento na selecção dos testemunhos culturais está de acordo com o princípio de que um objecto tem sempre uma história por detrás, um sujeito que o faz e que lhe dá vida. Antes da mudança, na confusão das arrumações, ainda era possível encontrar alguns testemunhos culturais, mas na natural selecção dos bens a transportar, muitos destes foram esquecidos, deixando de fazer parte das despensas e arrecadações das casas de habitação da nova aldeia. Valeu por isso a recolha que se fez em diferentes momentos por forma a colmatar as falhas que a colecção do museu poderá vir a ter.

A colecção do museu da Luz foi assim constituída essencialmente por objectos de cariz etnográfico, representativos do quotidiano, bem como de alguns vestígios arqueológicos resultantes das escavações que se efectuaram na zona envolvente da freguesia. Estes objectos foram incorporados no museu não pelo seu valor económico

ou de prestígio, mas essencialmente pela sua mais valia como testemunho de práticas e modos de vida da ocupação humana que se sedimentaram ao longo dos tempos na freguesia da Luz.

De referir que as equipas que executaram o trabalho de campo ficaram com o registo dos objectos de interesse museológico que ainda se encontram na posse de alguns habitantes quer porque ainda são utilizados, quer porque os seus proprietários têm uma estima especial pelos mesmos. Perante este facto existe evidentemente o risco destes objectos sofrerem intervenções não qualificadas que lhe poderão aduzir danos irreparáveis, passíveis de não serem utilizados posteriormente em futuras exposições do museu.

Relativamente às responsabilidades profissionais que o museu da luz tem perante as peças de forma temporária ou permanente, este desenvolveu documentação própria com vista a identificar não só a sua proveniência, mas também o próprio objecto, fazendo-se um diagnóstico sobre o seu estado de conservação e as medidas preventivas visando a salvaguarda do testemunho.

1.5. Estrutura da dissertação

A informação disponibilizada em todo o processo de reinstalação ajudou à sustentação de um discurso museológico e museográfico que abordou esta temática. Os dados investigados procuram identificar alguns dos traços identitários da comunidade luzense, bem como explicar todas as fases da mudança. De igual modo visam perspectivar as intenções e a filosofia das tomadas de decisão ao nível dos equipamentos, tendo como pano de fundo um cenário de ruptura com as ligações identitárias e afectivas de uma aldeia. As iniciativas de cariz museológico daí decorrentes pautavam-se por uma linha de actuação vocacionada para a sensibilização da população relativamente ao novo equipamento cultural, congregador e gestor da muita informação sobre o passado e presente da comunidade. A compilação dos inúmeros estudos técnicos e académicos que se produziram ao longo dos últimos anos através das mais variadas áreas disciplinares permitem a formulação, sustentação e

evocação de discursos expositivos que podem ser encarados como uma justa homenagem a esta gente.

O nome desta dissertação de mestrado, «Museu da Luz: contributos para a sua identidade cultural» faz referência em primeiro lugar à nova aldeia, palco da materialização deste novo equipamento cultural. Em segundo lugar desenvolve-se em torno dos esforços despendidos por todos os envolvidos no processo por forma a recuperar a história da velha aldeia, numa dimensão material e imaterial, tendente à captação dos traços identitários que a definiram e a particularizaram enquanto comunidade. O museu resultou, assim, do esforço partilhado entre as equipas formadas por especialistas, as instituições envolvidas e principalmente a população que se empenhou fortemente na congregação de testemunhos culturais. Estes foram utilizados pelo museu de modo a prestar uma homenagem a estas gentes, a confortá-las e a dar-lhes a oportunidade de, a partir daqui, recriarem novos laços e interpretações sobre o que foi e é a sua cultura, e projectarem o presente e principalmente o futuro.

Na primeira parte do trabalho faz-se uma panorâmica sobre as diferentes correntes da nova museologia onde se enquadram a filosofia e a concepção do museu da Luz. Dentro da nova museologia, e como se poderá ver nas páginas que se seguem, adoptou-se e enquadrou-se o da aldeia da Luz no conceito de museu de comunidade, dada a especificidade e singularidade que conduziu à sua criação. Facto este que já estava implícito aquando da pretensão da população, formalmente apresentada pelas autarquias ao governo central no sentido de se criar um museu.

A segunda parte centra a problemática no local de implantação da nova aldeia da Luz e principalmente do enquadramento urbanístico onde o museu passou a estar integrado, bem como do desenvolvimento do programa e evolução conceptual do museu.

Por último, a terceira parte menciona principalmente o trabalho de campo que foi realizado desde 1999, visando a recolha de testemunhos materiais e imateriais para a constituição da colecção do museu.

PARTE I

**ENQUADRAMENTO CONCEPTUAL DOS VECTORES DE EVOLUÇÃO
MUSEOLÓGICA CONTEMPORÂNEA**

CAP. I PANORÂMICA SOBRE A(S) NOVA(S) MUSEOLOGIA(S)

Ao iniciar o presente capítulo, pretende-se enquadrar conceptualmente o museu da Luz nos vectores de evolução museológica contemporânea. Tendo em conta todos os aspectos inerentes à sua formulação e materialização assim como a forte participação da população, considera-se que o museu se insere nas correntes da nova museologia, mais propriamente na dos museus de comunidade. Toda a argumentação que se vai desenvolver tem como objectivo apresentar a problemática museológica, em particular a que toca à linha de pensamento e de prática museológica decorrente da nova museologia onde se inserem os museus de comunidade.

1.1. A emergência de um novo contexto de democracia cultural

«A segunda industrialização, que passa a ser a industrialização do espírito, e a segunda colonização, que passa a dizer respeito à alma, progridem no decorrer do século XX. Através delas, o homem é invadido por mercadorias culturais»
Edgar Morin, Cultura de massa no século XX (1987).

O conjunto de eventos e de transformações de carácter político, cultural e económico-social que ocorreram ao longo do século XX, em particular em França, desencadeou um processo favorecedor à eclosão de uma nova concepção/ prática museológicas – a nova museologia. Esta ficou para a história estreitamente ligada à emergência da chamada democracia cultural, marcante na Europa após as décadas de cinquenta e de sessenta.

É notória a consolidação do pensamento museológico, principalmente ao longo das últimas décadas. Esta constatação é visível nas mais variadas reflexões teóricas produzidas mundialmente nos últimos tempos, onde se enfatiza a necessidade de desenvolver novas atitudes reflexivas, capazes de responder às interrogações e novas práticas em curso no âmbito da museologia.

Com a viragem do século XIX para o século XX imperou na Europa a Belle Époque, «(...) época das grandes conquistas tecnológicas, da crença inabalável na ciência e do prestígio incontestado de Paris e Viena, capitais culturais do mundo de então» (Teixeira, 1996: 313). O cosmopolitismo e a vida mundana, frívola e alegre, terminaram com a eclosão da Grande Guerra de 1914-1918.

Depois da Primeira Guerra Mundial, todos desejavam construir um mundo mais justo e melhor. A guerra tinha levado à transformação das mentalidades e foi durante a década de 20 que surgiram novos tipos de música, arte e formas literárias. Na realidade os "loucos anos 20" contestaram muitos dos alicerces da sociedade de então: o optimismo deu lugar à inquietação, a liberdade dos costumes sobrepôs-se à moral conservadora e, à supremacia das elites, impôs-se gradualmente a cultura de massas. A imprensa, a rádio e o cinema foram os principais veículos de difusão da cultura de massas, bem como da informação e da publicidade. De igual modo influenciaram as sociabilidades que evoluíram com o andar do século.

Na Europa, a França continuava a ser um país inovador na adopção de medidas facilitadoras da melhoria de condições dos grupos mais desfavorecidos, salientando-se em particular as que foram tomadas no período da Frente Popular (aliança de radicais, socialistas e comunistas), chefiada por Léon Blum. Sob o governo deste socialista, foram concedidos aumentos salariais, estabelecida a semana de 48 horas de trabalho e, pela primeira vez, os trabalhadores franceses adquiriram o direito a quinze dias de férias pagas. Para além desta política de carácter sócio-laboral, o executivo interveio na vida económica através da nacionalização de muitas fábricas e dos caminhos de ferro. A intensa actividade política da Frente Popular direccionou-se igualmente para a democratização da cultura, através da criação de um suporte legislativo que permitiu uma democratização efectiva das instituições culturais e artísticas. Esse facto, embora esquecido por muitos estudiosos até há pouco tempo, é assinalado por Guercio que destaca no período da Frente Popular um movimento que «tenta d'ouvrir les musées aux masses et de formuler une politique des loisirs qui, en quelque sorte, présuppose le thème de la créativité populaire» (Guercio, 1994: 74).

Com a Segunda Guerra Mundial, o Mundo conheceu de novo um forte abalo. Terminado este conflito, deu-se a afirmação definitiva da liberdade e a democracia apresentou-se como modelo para grande parte dos países.

A recuperação do pós-guerra foi marcada por um forte crescimento económico mundial, ininterrupto entre 1945 e 1973. Muitos países, em particular os do hemisfério Norte, conseguiram participar directamente neste crescimento económico, entrando para o clube do próspero mundo industrializado. A partir de finais da década de 40, a agricultura viu a produtividade quadruplicar devido à mecanização intensiva e à utilização crescente dos produtos químicos. Na indústria o desenvolvimento verificado ainda foi mais significativo, nomeadamente ao nível da produção dos bens de consumo, como o automóvel e a televisão, entre outros. Se o sector de altas tecnologias, como as telecomunicações e a aeronáutica, atraíu grandes investimentos, a indústria tradicional também registou uma forte expansão nos sectores industriais como a siderurgia, a construção civil, os produtos químicos e sintéticos e os transportes. Esta época foi também marcada pela implementação da energia nuclear, necessária para fazer face ao crescente consumo de energia. A partir da década de 50, um crescente número de descobertas e invenções foi aplicado ao mundo industrial. Este depressa introduziu no quotidiano da população uma série de objectos que aumentou consideravelmente o bem estar e o tempo de lazer do mundo desenvolvido.

Na realidade, os benefícios proporcionados por este forte crescimento não foram distribuídos de igual forma por todos os continentes, mas apenas pelas potências industrializadas. Esta situação provocou um aumento dos desequilíbrios entre os países que participaram no crescimento económico e aqueles que se mantiveram à margem deste. Tendo em conta que o desenvolvimento sustentado é uma garantia de acesso à cultura, esta é facilitada nos países industrializados, mas inacessível para milhões de pessoas do mundo não industrializado, para quem a sobrevivência diária se sobrepõe a outras necessidades vitais.

A partir das décadas de 50 e 60, a generalização e o alargamento da formação escolar, instrumento e consequência do progresso económico, foram comuns à quase totalidade dos países industrializados. A geração dos movimentos contestatários dos anos 60, em particular a de Maio de 68, denotou o gradual estabelecimento da escolarização em massa, sinal da tentativa de democratização da sociedade. Fora deste fenómeno, muitas regiões do globo depararam-se com níveis muito elevados de analfabetismo, factor impeditivo do desenvolvimento científico e técnico.

As transformações sociais, económicas, políticas e culturais que se efectuaram ao longo do século XX, principalmente nos países em vias de desenvolvimento, desencadearam uma série de experiências no âmbito da museologia.

A França, no período do pós-guerra, sentiu necessidade de iniciar um conjunto de melhoramentos dos museus que foram directamente atingidos durante a guerra. Esse constrangimento impôs uma intervenção de restauro e conservação dos museus enquanto edifícios e dos seus acervos museológicos. Assim, tomaram-se iniciativas que correspondiam ao desejo de melhorar as condições dos museus tanto ao nível da reconstituição das colecções como à reconfiguração das salas (Ballé, 1995). O aumento do número das instituições museais bem como o reforço do apoio político financeiro foi uma nova realidade durante a década de 50, atestados por «(...) près de cent opérations d`extension, de rénovation, de reconstruction et même de projets de création relatifs aux différents musées sur l`ensemble du territoire» (Ballé, 1987:13).

Este novo contexto impunha claramente complexas transformações a nível organizacional, funcional e profissional dos museus, os quais tiveram que ser pensados e (re)adaptados às suas novas funções e responsabilidades. Tal facto implicou a definição de regras de actuação e o planeamento das actividades a desenvolver pelos museus bem como dos programas museológicos a formalizar.

Os museus incorporaram lentamente esses primeiros ensaios teórico-práticos. Gradualmente assistiu-se à desmistificação de algumas verdades absolutas que ainda norteavam algumas instituições museais para se começar a praticar a interrogação e a livre reflexão de uma forma mais acentuada sobre os fenómenos abordados pelos museus. Esta diferente perspectiva de abordar os problemas conduziu, também, ao questionamento do verdadeiro sentido e papel do museu, redefinindo-se as suas metas e objectivos de acordo com os apelos e as necessidades de uma sociedade que procurava os museus como fonte de conhecimento e lazer.

Como fenómeno social, a apetência pela cultura por parte da população atraiu os estudiosos, em particular os ligados à sociologia. Esta destacou-se por desenvolver o estudo de realidades sociais como a industrialização, a mobilidade, as desigualdades e a racionalização do trabalho, entre outras (Ballé, 1995: 286).

Na década de 50, a publicação em França de vários estudos de cariz cultural e sociológico como "Le musée imaginaire" (1947) de André Malraux, "L`âge des musées"

(1967) de G. Bazin e, nos anos 60, um inquérito sociológico intitulado "L'amour de l'art. Les musées européens et leurs publics" (1969) de P. Bourdieu e A. Darbel constituíram algumas das reflexões que questionaram a função social dos museus e revelaram o interesse destes para a comunidade científica: se Bazin defendia a função social do museu já Bourdieu e Darbel consideravam o museu como uma instituição elitista (Ballé, 1995: 286-287).

Em muitos países, e em particular na França, a extensão destes estudos e a sua adopção/aplicação pelos serviços das várias instituições oficiais contribuíram fortemente para aferir as práticas culturais, processo necessário para facultar informações, introduzir novas técnicas e metodologias no mundo dos museus. Só assim era possível esclarecer dúvidas e lançar novas questões sobre a problemática social do museu. A aplicação dos conhecimentos da sociologia na área dos museus permitiu quantificar e retratar as práticas culturais, no sentido de obter mecanismos passíveis de melhorar a acção do museu bem como de identificar as necessidades e as expectativas dos próprios visitantes.

Estas constantes preocupações de âmbito social conduziram a novos tipos de museus como os de identidade e os ecomuseus, que colocavam problemas muito complexos dentro da área do museu. Daí este sentir necessidade de chamar a si outras valências técnicas e científicas para a resolução desses problemas. A diversidade de fenómenos sociais e a resposta do museu aos mesmos geraram o alargamento das responsabilidades da instituição museal. Assim desenvolveu-se e amplificou-se o conceito de pluridisciplinaridade durante os anos 80. Na realidade esta década caracterizou-se pela entrada de todas as ciências humanas no campo dos estudos sobre os museus e nesse período de tempo verificou-se uma revisão dos limites disciplinares. Daí resultou «(...) l'émergence d'un domaine de réflexion multidisciplinaire qui se structure principalement autour de son objet: le musée» (Ballé, 1995: 289). Ainda nesta perspectiva Catherine Ballé (1995) refere que

(...) à l'interface des différentes sciences humaines s'élabore ainsi une réflexion scientifique – multi, pluri ou inter-disciplinaire – sur les musées. Un tel mouvement favorisera peut-être, à terme, une plus grande intégration du secteur des sciences humaines consacré à l'étude des musées. C'est la tendance que semble conforter, dans beaucoup de pays, la volonté d'élaborer «une» théorie des musées, et de développer le domaine de la muséologie (p. 290).

O cruzamento e a complementaridade destes diferentes contributos proporcionaram e consolidaram um conhecimento mais objectivo e enriquecedor dos museus.

No entanto, os trabalhos precursores, visando esta nova atitude, despontaram em torno de algumas figuras de grande dimensão cultural e intelectual como André Malraux. Na esteira da afirmação dos princípios da democratização da cultura, este ministro de Charles de Gaulles foi o grande impulsionador/ executor da política de descentralização da cultura e criador das célebres "maisons de la culture".

Dada a existência de um Estado excessivamente centralista, a França, durante a década de 60, iniciou uma inflexão desta tendência, procurando implementar políticas de descentralização, através de um conjunto de medidas evidenciadoras dos recursos do país. Neste sentido, a política encetada focalizou a sua atenção na revitalização do sector do turismo, onde se incluíam as zonas rurais. Como exemplo desse interesse, criaram-se em 1967 os Parques Naturais Regionais. As novas perspectivas de valorização e de financiamento destas zonas permitiram «(...) la creación de estructuras museográficas susceptibles de atraer a los visitantes y de valorar el medio rural» (Hubert, 1993: 195). Foi a partir destas políticas de valorização do meio rural que se perfilaram novas realizações museológicas que davam pelo nome de ecomuseus aos quais esteve directamente associado a figura de Georges Henri Rivière.

Com o Maio de 1968 iniciou-se uma fase propícia a novas experiências e a uma maior abertura de âmbito cultural. A incompatibilidade entre os acontecimentos culturais e artísticos e a realidade funcional e organizacional dos museus das décadas anteriores lançaram estes últimos numa crise institucional que coincidiu com a revolução de Maio de 1968. Este acontecimento, marcado por uma forte contestação estudantil, assumiu um carácter marcadamente político. Inspirados nas ideologias de esquerda, quer no maoísmo, quer nos ideais de Che Guevara, os estudantes de Paris ocuparam as universidades e levantaram barricadas nas ruas, propondo-se derrubar o poder estabelecido e transformar radicalmente a sociedade. No entanto, e paradoxalmente, esta crise permitiu repensar e renovar a aplicação da ciência museológica. Segundo Luis Alonso Fernández (1993) a museologia «(...) ha universalizado sus principios y convicciones, ha afianzado sus métodos y ha

multiplicado sin solución de continuidad el abanico de corrientes revitalizadoras en poco más de década y media» (p. 24).

Depois do movimento estudantil de Maio de 1968 verificou-se uma substancial mudança na orientação da política cultural, procurando-se evidenciar «(...)les rapports entre l'action régionale pour les «biens» culturels et la politique» (Guercio, 1975: 76). O poder político mostrou maior sensibilidade para as questões relacionadas com as instituições museais (leia-se democratização e diversificação da cultura), principalmente quando percebeu que a execução de novos projectos museológicos lhe daria visibilidade nacional e internacional. Contudo a concepção de museologia subjacente a muitos desses projectos era muito diversa. Por exemplo, o Centro Nacional de Arte e de Cultura Georges Pompidou foi um projecto de grande espectacularidade, absorvendo grandes investimentos financeiros e tecnológicos; ao invés, o ecomuseu Le Creusolt-Montceau-les Mines resultou de um grande pólo de industrialização abandonado, não beneficiando de tantos recursos quanto os aplicados no Centro George Pompidou.

Os projectos museológicos que se começaram então a desenvolver puseram em evidência duas formas de entender a museologia. A evolução desta fez-se através de duas ramificações distintas. Enquanto a primeira «(...) est issue de l'explosion d'intérêt pour le patrimoine naturel autant que culturel n'accepte pas pour autant les formes habituelles du musée sous toit» (Desvallées, 1987: 5), a segunda (Desvallées, 1987)

(...) est celle prise par les expositions – surtout temporaires – dans les centres d'artes contemporain, dans les centres et musées scientifiques et techniques ou même dans des musée de civilisation, Qui consiste à privilégier, par rapport à la simple conservation d'éléments du patrimoine ou à leur présentation au public, la mise en exposition de phénomènes scientifiques ou techniques, de faits historiques ou de problèmes esthétiques et surtout la création de spectacles (p. 5).

Se a segunda direcção teve a sua origem na Checoslováquia, durante a década de 70, a primeira nasceu em França, sendo a criação, em 1972, do Ecomuseu da comunidade urbana de Le Creusolt – Montceau-les Mines um exemplo paradigmático. Este último caso reflectiu o pensamento emergente, protagonizado pelos acontecimentos do Maio de 68. Tendo como disciplina base a Etnologia e a Ecologia,

procurou-se corporizar realizações museológicas que conseguissem reactivar e dar cobertura aos ideais que valorizassem o mundo rural em detrimento do mundo urbano. É dentro deste enquadramento e de um ambiente muito particular que «El ecomuseo parece, pues, nacer de un nuevo contexto social y cultural. Desde esta óptica, es concebido como oponiéndose al museo tradicional, templo de la cultura, universal e intemporal» (Hubert, 1993: 196).

Durante a presidência de Georges Pompidou materializaram-se duas experiências emblemáticas para a museologia mundial. Uma foi o Centro Nacional de Arte e de Cultura George Pompidou, em 1976, que recorria a toda a tecnologia existente na altura, tornando-o num equipamento cultural bastante dispendioso, quer em termos de investimento inicial, quer em termos de manutenção daquele espaço museal. O outro já foi anteriormente referido e insere-se num contexto territorial, económico, social e museológico completamente diferente. A prática museológica que lhe estava subjacente prendia-se com a preservação e valorização do património natural, bem como da identidade daquela comunidade.

Os dois exemplos anteriormente referidos, segundo Ballé (1995: 286-287), representavam «les grands projets culturels d l'État et le developpement des musées au plan local - écomusées, musées de sciences et techniques et musées de société -. Ils reflètent, l'un comme l'autre, une volonté politique de réappropriation d'une infrastructure laissée à l'abandon depuis près d'un siècle».

A realidade museológica, através de movimentos endógenos e exógenos, como a crise social dos anos 70, viu-se na iminência de se transformar. O museu sentiu necessidade de reflectir sobre a sua missão, o seu financiamento, a sua organização funcional e a sua própria integração na sociedade.

Esta gradual transformação/ evolução do entendimento sobre a instituição museal foi-se consolidando ao longo de décadas, através de pequenos passos, que conduziram a práticas museológicas sustentadas pelos princípios orientadores da nova museologia e vice-versa. A especificidade da criação de cada museu dá origem a diferentes tipologias, o que torna difícil a aplicação dos principios orientadores da mesma forma e com a mesma intensidade a cada realização museal. Em suma, parafraseando Duncan Cameron (1992) «Les musées doivent se préoccuper de se réformer et de se développer *en tant que musées*» (p. 97).

É nesse sentido que se vai reflectir procurando os contributos endógenos e exógenos que permitiram a redefinição do museu e da sua atitude perante o local e o global. O museu tendo entrado num processo de humanização vai gradualmente descer do seu pedestal e encontrar uma nova missão, novos objectivos e novas atitudes. Nesta senda, o museu vai renascer com uma nova apreensão do real.

Neste contexto e no tocante à realidade museal, surgiu a necessidade de repensar a função do museu e de procurar novas alternativas/tipologias para fazer frente às novas realidades sociais. A tentativa de aproximar os sujeitos aos museus ou vice-versa facilitou a eclosão da nova museologia, estabelecida numa nova forma de pensar o museu, de fazer, participar e estar na cultura.

1.2. A evolução conceptual da(s) nova(s) museologia(s)

1.2.1. Ideologia e práticas

«La nouvelle muséologie est plus qu'une démarche qui viserait à encourager l'innovation muséologique permanente. Elle mobilise les tenants d'une transformation radicale des finalités de la muséologie, et par voie de conséquence, préconise une mutation profonde de la mentalité et des attitudes du "muséologue"» (Pierre Mayrand, 1985; 199 – artigo – La nouvelle muséologie affirmée – Museum (Paris, UNESCO, n^o 148, 1985)

A evolução conceptual da(s) nova(s) museologia(s) incorporou graduais e constantes contributos de diferentes áreas disciplinares, principalmente da Antropologia e da Sociologia. A nova relação entre as várias ciências aduziu uma transformação do entendimento da museologia, agora muito mais orientada para os fenómenos sociais. A valorização de novas premissas alterou a orientação do universo museal visível na progressiva modernização dos museus. Novos pressupostos teórico-práticos, inseridos num contexto de maior democratização cultural, contribuíram para a adaptação das instituições museais às novas realidades emergentes. Foram estas que possibilitaram na década de 60 o entendimento do museu como uma instituição social e portadora de múltiplos objectivos: políticos, culturais, sociais e patrimoniais.

Os inúmeros contributos de especialistas progressistas que protagonizaram novas abordagens museológicas, tais como Georges H. Rivière e Duncan F. Cameron, entre outros, estruturaram a museologia, apelidada de nova museologia. Esta surgiu em França em 1980 e em 1984 expandiu-se no plano internacional na sequência do encontro de Santiago do Chile (1972). Na definição do termo "nova museologia" proposta por André Desvallées (1987) ela incide «(...) sur la vocation sociale du musée et sur son caractère interdisciplinaire, en même temps que sur ses modes d'expression et de communication renouvelés» (p. 12).

Para alguns especialistas a nova museologia é o resultado da evolução da "museologia tradicional". Assim a entende Mário Canova Moutinho (1994) quando refere que não considera a nova museologia «(...) como uma ruptura epistemológica fundamental no campo da museologia antes como a adaptação do que é específico do trabalho museal às novas condições». No entanto outros há que a vêem como contraponto, oposição ou ruptura, já que a museologia tradicional «(...) ignore généralement les réalités socio-économiques et la nécessaire interactivité entre le musée et les populations dont il doit exprimer les choix» (Bary e Wasserman, 1994: 563). Relativamente à nova museologia, Marie-Odile de Bary e Françoise Wasserman perspectivam-na deste modo: «"La nouvelle muséologie est basée sur une série de réflexions et de démarches dont les objectifs sont d'ordre social et politique: les musées doivent prendre en compte les données naturelles, culturelles, sociales et économiques dans lesquelles ils sont insérés"» (Bary e Wasserman, 1994: 563).

O homem, enquanto ser social, demonstrou desde sempre grande apetência em coleccionar e partilhar os seus achados e tesouros. Neste impulso estava implícita uma ideia de museologia, antes mesmo de surgir o museu como instituição formal. Sobre este prisma, Anupama Bhatnagar opinou o seguinte: «The idea of collecting and preserving objects of a special social importance was vital for the beginning of museology in ancient past. Later, the museum as an institute was created and found to be more useful and best suited for the collection, preservation and interpretation of objects of social significance» (Bhatnagar, 1999: 15).

A questão da museologia concitou várias posições entre os museólogos, traduzindo-se estas em análises diferenciadas e complementares. Peter Van Mensch (1992) elaborou uma síntese dos diferentes caminhos e orientações que os teóricos

têm sugerido para a consolidação da museologia como disciplina científica, estruturando a museologia em cinco abordagens diferentes:

1. museologia geral - incide sobre os princípios da conservação, pesquisa e comunicação dos materiais recolhidos;
2. museologia teórica - estabelece as ligações da museologia com outras perspectivas epistemológicas;
3. museologia especializada - liga a museologia geral com outras disciplinas específicas como a antropologia, história da arte, história natural, entre outras;
4. museologia histórica - retrata a evolução dos fenómenos museais;
5. museologia aplicada - também chamada de museografia, abrange os princípios e as aplicações práticas da museologia (inventariação, restauro, etc.)

A esta perspectiva juntaram-se outras tantas definições de museologia as quais retratam as múltiplas abordagens disciplinares. Neste sentido, para Martin R. Scharer (1995: 261) a museologia estuda o porquê e como «(...) l'individu ou la société, pour des raisons autres que leur fonction utilitaire ou leur valeur matérielle, muséifie (collectionne etc.), analyse et communique des choses, des objets - ou, bien sûr, pourquoi l'individu, la société, ne le font pas. C'est donc la relation homme/société/ patrimoine qui est au centre de toute recherche muséologique» (p. 261).

Se para uns a museologia tem apenas como função o estudo, a conservação e a apresentação das colecções, para outros, tornou-se evidente e necessário o alargamento do seu campo de acção, embora esse aspecto tomado excessivamente à letra lhe possa trazer alguns problemas em termos de parametrização da sua intervenção. Assim sendo, «On ne peut pratiquer la muséologie sans une réflexion sur les enjeux épistémologiques qu'elle engage, et ces enjeux débordent incontestablement le champ de la conservation auquel on voudrait trop souvent les réduire» (Bernard Deloche, 1987: 81). Para Judith K. Spielbauer (1987) a museologia apresenta-se como «(...) la théorie relationnelle et organisationnelle de la connaissance, des méthodes et du cadre méthodologique nécessaires pour faire de la préservation un élément actif dans l'expérience humaine» (p. 283), surgindo naturalmente a

consciência de que o museu é acima de tudo um meio e não um fim (Judith K. Spielbauer, 1987). É igualmente pertinente a concepção de museologia protagonizada por Marc Maure (1987) que considera o objectivo da museologia como sendo «(...) l'étude du phénomène culturel dont le musée est une expression, un aspect parmi d'autres. Le phénomène culturel dont il s'agit est la constitution et l'utilisation de collections d'objets à fonction symbolique. La muséologie se doit d'identifier et d'analyser ce phénomène, quelle que soit la variété des formes qu'il peut prendre d'un contexte socioculturel à l'autre» (pp. 197-198). Nesta acepção de museologia, de base sociológica, reforça-se a ideia de que a mesma pode ser entendida como ciência pura, aplicada e de acção. Tal perspectiva depende da definição e orientação da investigação, tal como da maior ou menor proximidade do sujeito investigador ao objecto de estudo. Tendo em conta os princípios enunciados anteriormente, considera-se a museologia como uma ciência social e de acção que encontra na exposição o melhor método de se expressar. Nela os objectos da comunidade são expostos, divulgados e comunicados numa base de diálogo dinâmico entre o museu e a comunidade onde este está integrado. A museologia enquanto área do conhecimento procura estruturar a sua acção no sentido de compreender, analisar, teorizar e sistematizar a relação do homem com o meio que o rodeia. A multiplicidade e a complexidade do homem enquanto ser social tornam-no objecto axial da acção reflexiva da museologia (Maure, 1995).

«Le musée change avec le monde culturel contemporain et le mouvement de la nouvelle muséologie se trouve renforcé dans l'affirmation de ce retour aux sources qu'il a depuis ses origines. En effet, de plus en plus, on confond le social et le culturel avec l'économique et le commercial» (Desvallées, 1994: 32). Esta síntese ilustra o processo por que passou o museu e a museologia. Para conhecer a evolução conceptual das novas museologias e sua afirmação mundial, é necessário mostrar alguns dos principais passos dados por esta no espaço e no tempo.

Na América do Sul, efectuou-se em 1972, em Santiago do Chile, uma Mesa Redonda que procurou definir e veicular o conceito de museu integral, tendo este, como principais premissas, os seguintes pontos:

1. O museu é um instrumento de acção interventora na sociedade. O alargamento da sua acção conduz a uma perspectiva mais global sobre o património;
2. O leque funcional do museu tradicional mantém-se, mas valoriza-se a sua função social através do trabalho desenvolvido em prol da comunidade;
3. Para concretizar os enunciados anteriormente referidos, desenvolve-se o conceito de interdisciplinaridade na instituição museal por forma a ter uma perspectiva mais globalizadora da comunidade que serve.

A Mesa Redonda de Santiago do Chile absorveu e reflectiu os problemas económicos, sociais, culturais e tecnológicos que os países subdesenvolvidos atravessavam na época. A Declaração de Santiago do Chile passou a ser entendida como «(...) el punto de partida del movimiento internacional de la *nouvelle muséologie* («nueva museología»), que preconiza y defiende el museo como instrumento al servicio de la sociedad y de su desarrollo» (Fernández, 1999: 73).

A operatividade do conceito de museu integral implicou que este adoptasse uma nova postura de actuação e de relacionamento com o exterior, uma vez que passa a ser entendido como uma instituição ao serviço das comunidades mais próximas. A relação com estas foi um dos factores que impulsionou tanto o desenvolvimento do meio onde o museu estava integrado como a capacidade reflexiva da comunidade para a qual o presente serviria para compreender e preservar o passado (memória) com vista a estruturar o futuro.

A reformulação do discurso museal e a procura de alternativas à perspectiva tradicional, baseada numa relação unilateral entre o museu que impõe um discurso museológico e o visitante que o recebe passivamente, conduziram ao incremento e à valorização de relações bidireccionais entre a instituição museal e a comunidade. Com este propósito introduziram-se no museu as questões mais significativas da comunidade, norteadoras da função social daquele, com vista a procurar em conjunto as soluções mais adequadas para a resolução dos problemas e expectativas da comunidade. A Mesa Redonda de Santiago do Chile constituiu um marco fundamental na sensibilização dos museus para uma outra função: a consciencialização social e política das populações de modo a que estas se empenhem na construção do seu

futuro, de uma forma activa e responsável. De igual modo o museólogo passou a assumir novas responsabilidades sendo encarado como um agente social e político. Segundo Menezes, (1993) a Declaração de Santiago «(...) corporiza a ruptura epistemológica no âmbito da ciência museológica, ao inverter o seu objecto tradicional prioritário, a colecção, secundarizando-o em relação à comunidade, o campo por excelência operativo da Nova Museologia (...)» (p. 82).

Para além da recolha e conservação de objectos, o museu passou a ser entendido como agente de desenvolvimento local, a exercer um papel decisivo na educação da comunidade, assumindo deste modo uma função social. O museu integral surgiu como um instrumento de mudança social, de desenvolvimento e de acção, tendo uma perspectiva global do património.

As resoluções mais significativas da Declaração de Santiago, em termos de conteúdos, foram, por um lado, a introdução do conceito de museu integral e, por outro lado, a apresentação do museu como um instrumento de acção, dinâmico capaz de congregar esforços de modo a introduzir mudanças substanciais a nível social. O alargamento da missão e dos objectivos do museu para as questões sociais passaram a dominar a atenção da sua intervenção museal em detrimento das acções que visavam a criação das colecções e dos problemas inerentes à sua conservação e restauro. A extensão do conceito de património global também foi adoptado em Santiago.

Em última análise, o contributo da Declaração de Santiago do Chile resultou da tomada de consciência por parte dos museus dos problemas vividos pela sociedade actual. De igual modo pretendeu chamar a atenção para a importância do museu na assunção de um protagonismo decisivo que acompanhe a velocidade do mundo em transformação. Como o mundo está em crescente complexificação e transformação, é necessário reincorporar e reformular conceitos como multidisciplinaridade e interdisciplinaridade para conseguir captar a realidade sociocultural em toda a sua amplitude. Isto é, o museu é entendido como um organismo vivo, que interage com a comunidade; é um instrumento eficaz para o seu desenvolvimento integral e um meio qualificado, com capacidade organizadora e mobilizadora de vontades e expectativas, capaz de encontrar soluções dos problemas comuns dentro da comunidade onde está inserido. Neste sentido, criou-se um vínculo muito forte entre o museu e a população, passando aquele a desvalorizar o espaço e as colecções museológicas, para catapultar

para primeiro plano as pessoas individuais ou colectivas que constituem a comunidade objecto de trabalho. Estas passaram a assumir um papel curial no processo museológico.

Na década de 80, nomeadamente em 1984, realizou-se no Canadá a Declaração de Quebec que procurou reflectir e sustentar a continuidade do fenómeno emergente da Declaração de Santiago. Nela reforçou-se a premissa segundo a qual «Por oposição a uma museologia de coleções, tomava forma uma museologia de preocupações de carácter social» (Moutinho, 1995: 26).

Dadas as divergências no ICOM e tendo necessidade de encontrar soluções alternativas para se dar a conhecer ao mundo e se impor, a nova museologia desenvolveu mecanismos formais para a sua aceitação e organização. Neste sentido, «(...) um grupo de museólogos propôs-se a reunir, de forma autónoma, representantes de práticas museológicas então em curso, para avaliar, conceitualizar e dar forma a uma organização alternativa para uma museologia que se apresentava igualmente como uma museologia alternativa» (Moutinho, 1995: 26).

A Declaração de Quebec afirmou de forma categórica o principal objectivo da museologia: desenvolvimento económico e promoção qualificada das potencialidades da comunidade. De igual modo esta Declaração confirmou a existência de um movimento de museologias diferentes, activas, consistentes tanto ao nível reflexivo como ao nível da execução. Como exemplo do enunciado, destacaram-se os museus de vizinhança dos Estados Unidos, como o Anacostia Neighborhood Museum de Washington e a Casa Museo, no México; salientaram-se igualmente as diferentes experiências práticas que se desenvolveram na França e Noruega, no México, na Suécia e Índia e, mais tarde, em Portugal (Seixal) e no Brasil (Santa Cruz - Rio de Janeiro). A Declaração de Quebec reafirmou o carácter social do museu em detrimento das tradicionais funções do mesmo, sendo necessário que «(...) la museología se apoyará en la interdisciplinariedad y en los actuales medios de comunicación. El movimiento aspira a ofrecer un enfoque global de los problemas desde el punto de vista científico, cultural, social y económico» (Hernández, 1998: 74).

Dada a dificuldade de reconhecimento da comunidade museal, principalmente através do seu representante institucional, o ICOM, em aceitar este tipo de museologia activa e participativa, foram criadas estruturas para apoiar e representar



este movimento. Num primeiro momento fora do ICOM, onde conseguiu constituir uma estrutura internacional autónoma e, depois integrando a própria estrutura do ICOM, nomeadamente o ICOFOM.

Em 1982, foi fundada em Marselha a «Assotiation Muséologie Nouvelle et Experimentation Sociale» (MNES), a qual deu fortes contributos para a formulação e para o desenvolvimento da nova museologia.

A contestação e a transformação radical das finalidades da museologia «née au sein du Comité international «muséologie» (ICOFOM) de l'ICOM se développait rapidement, en un irrésistible mouvement organisé et structuré qui finit par conduire à la création, en novembre 1985, lors du deuxième Atelier international à Lisbonne, Portugal, d'une fédération internationale de la nouvelle muséologie» (Mayrand, 1985: 199). Segundo o mesmo autor este sentimento de insatisfação e de procura de novas concepções teórico-práticas resultou do «(...) monolithisme de l'institution muséologique, l'inconsistance des réformes qu'elle propose, la marginalisation des expériences et des prises de position pour le moins engagées» (Mayrand, 1985: 200).

É de registar, também, a criação do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), em Lisboa, no ano de 1985, considerado como um organismo onde coexistem as várias tendências da nova museologia, compreendendo a ecomuseologia, a economuseologia, bem como a museologia social e comunitária. Este movimento desenvolveu um conjunto de ateliers internacionais que começaram em Montréal, Haute-Beauce et Québec (1984), tendo-se realizado o último, até ao momento, em Salvador, Brasil (1999). Este organismo filiou-se na UNESCO em 1986. Dentro do ICOM (Conselho Internacional dos Museus); esta estrutura passou a ser aceite e desenvolveu projectos em comum. O MINOM só mais tarde é que passou a ser reconhecido dentro da estrutura do ICOM.

A realização de constantes reuniões de âmbito internacional, onde se procurou a partilha de preocupações e a reflexão sobre o fenómeno museológico nas suas diferenciadas perspectivas, contribuiu de forma fundamental para a divulgação desta nova corrente portadora de inovação. Despontou uma nova atitude face à museologia e aos seus profissionais, onde as práticas tradicionais deixaram de fazer sentido, tendo em conta a emergência de novas exigências sociais.

De 16 de Janeiro a 6 de Fevereiro de 1992, realizou-se na Venezuela, em Caracas, um seminário ligado ao tema "Missão dos Museus na América Latina Hoje: Novos Desafios". Este teve como objectivo reflectir sobre a necessidade de redefinição da missão do actual museu uma vez que este passou a ser entendido como um dos principais interlocutores e executores do desenvolvimento integral da região onde está implantado e com a qual estabelece relações bilaterais.

Na reunião de Caracas, partindo-se da análise e do reconhecimento da profunda crise que a América Latina estava atravessando, questionou-se sobre a missão do museu, tendo em vista a complexidade de problemas existentes e como ultrapassá-los. Por forma a dotar o seminário de uma maior capacidade operativa, dividiu-se o mesmo em cinco painéis, subordinado aos seguintes temas:

1. Museu e Comunicação;
2. Museu e Gestão;
3. Museu e liderança;
4. Museu e Recursos Humanos;
5. Museu e Património.

Esta reunião visou, essencialmente, três grandes objectivos:

1. Fazer um ponto da situação em relação aos museus da América Latina, tendo em conta as mudanças operadas a nível político, social, económico e tecnológico, bem como as transformações ocorridas dentro das suas instituições museais;
2. Redefinir e actualizar a Declaração de Santiago, quer em relação principalmente ao conteúdo, quer em relação à forma, tendo em conta o novo contexto e sobretudo os desafios que se apresentavam;
3. Formular-se um conjunto de propostas visando munir a instituição museu com as ferramentas formais e informais necessárias para fazer frente à realidade da América Latina.

Considera-se que o aspecto mais importante veiculado pelo documento emergente de Caracas foi o facto de o museu ser entendido como um espaço e meio de comunicação, dotado de uma linguagem própria e também como um instrumento que

pudesse ser útil, na sua especificidade e função, ao homem indivíduo e homem social para enfrentar os desafios que vinham do presente e do futuro. A consciencialização dos problemas inerentes a um processo comunicacional bem como a importância do conhecimento profundo das linguagens e códigos existentes tornaram-se essenciais para uma melhor emissão e recepção da mensagem. A interacção que daí decorreu mostrou-se crucial para a função museológica, enquanto processo de comunicação. A propósito desta asserção na Declaração de Caracas (1992), sobre o museu e comunicação refere-se que «(...) os museus não são somente fontes de informação ou instrumentos de educação, mas espaços e meios de comunicação que servem ao estabelecimento da interacção da comunidade com o processo e com os produtos culturais» (Araujo e Bruno, 1995: 39). Nesta acepção do termo, a noção de museu tradicional estático, fonte de sabedoria e instrumento de educação, foi fortemente suplantado uma vez que passou a existir um processo interactivo com a comunidade. Para tal foi fundamental que ambos partilhassem e entendessem a mesma linguagem, sem a qual não seria possível a comunicação bidireccional entre o museu e a comunidade. Desse modo evitar-se-ia a manipulação e a imposição de valores exógenos de qualquer tipo.

Este aspecto é importante tanto mais que o conceito de museu defendido deixou de ser o de museu integral, abrangente e global, para passar a ser o de museu integrado que desce ao local, às particularidades e especificidades dos problemas de uma população, através de um processo dialogal e de interacção das diferentes forças vivas da sociedade onde está inserido. Estes princípios estão enunciados na Declaração de Caracas quando se refere que o museu «Deve constituir-se em instrumento eficaz para o fortalecimento da identidade cultural de nossos povos, e para seu conhecimento mútuo, - fundamento da integração (...)» (Araújo e Bruno, 1995: 39). Esta nova abordagem considera pertinente a partilha e a cedência do espaço museu para a materialização de eventos e experiências comunitárias, promovidas e executadas pelos elementos da comunidade, sendo estes portadores de outros conhecimentos e saberes. Esta flexibilização organizacional e funcional dos espaços do próprio museu para a realização de eventos e acções, promovidos por entidades individuais ou colectivas da comunidade, conduz necessariamente a um diálogo e a uma relação mais profunda uma vez que a própria comunidade recorre

àquele espaço com a maior naturalidade. Isto é, a este nível, o museu encontra-se perfeitamente integrado e reconhecido pela sociedade onde está localizado.

Os promotores das acções ou dos eventos tanto podem ser o museu, enquanto instituição, como a comunidade. O estabelecimento destes novos equilíbrios e destas novas formas de abertura do museu ao exterior resulta de acções de sensibilização. Estas visam atingir a população e despertar nela a consciência social e política. Este aspecto é tanto mais importante quanto as populações tomam percepção de que participam no processo de transformação da sociedade. Neste sentido, o museu reivindica para si um papel de vanguarda de transformação social, operacionalizado através de uma dialéctica interactiva entre o museu e a população com o objectivo de encontrarem as soluções dos problemas da comunidade.

A Declaração de Caracas revelou face à Declaração de Santiago do Chile uma evolução ao nível da forma e dos meios operacionais que o museu dispõe para atingir mais eficazmente os objectivos propostos. Se a Declaração de Santiago representou a ruptura epistemológica dentro da museologia ao orientar o seu objecto de estudo não para a colecção, mas sobretudo para a comunidade, a Declaração de Caracas foi mais longe. Na realidade focalizou as suas reflexões sobretudo para os meios e para as capacitações técnicas que a organização museal deverá deter para poder executar aquilo que teoricamente foi estabelecido. Para que o museu consiga exercer um papel de liderança no processo de transformação social, em particular no campo de recuperação e socialização dos valores da comunidade, terá que estar munido de instrumentos que sejam competitivos tal como os seus parceiros sociais.

Paralelamente ao esforço despendido pelos museólogos franceses para o nascimento e consolidação das novas museologias, há que referir os contributos de países como o Canadá, a Suíça e a Inglaterra, onde, nesta última, Peter Vergo (1989) reúne um conjunto de reflexões e o publicou sobre o nome de «New Museology», definindo esta como «(...) a state of widespread dissatisfaction with the "old" museology, both within and outside the museum profession (...)» (p. 3).

Os princípios da nova museologia corporizaram-se gradualmente através da realização de vários encontros e simpósios promovidos pelo MINOM e ICOFOM tais como o III^a Atelier Internacional da nova museologia em Espanha (Aragão), em Outubro de 1987, onde se definiu o conceito de nova museologia. Na conclusão deste

encontro internacional salientou-se «(...) that museum methodology should be based on social realities and not on theories» (Bhatnagar, 1999: 60). Em 1994 em Pequim decorreu um simpósio sobre a temática "Museum and Community", sendo publicadas as intervenções no ICOFOM Study Series (ISS) 24. No ano seguinte, realizou-se em Stavanger, Noruega, de 2 a 7 de Julho, a 17ª Conferência Geral do ICOM cuja temática versava sobre "O Museu e as Comunidades"; o seu conteúdo foi editado pelo ICOFOM Study Series (ISS) 25. Aí se reforçou a importância dos museus como instrumentos essenciais ao desenvolvimento individual e colectivo do espírito crítico bem como da tomada de consciência dos homens, do sentimento de cidadania e da identidade comunitária. Registou-se também o Encontro Internacional realizado no Rio de Janeiro sobre a problemática dos ecomuseus em 1999.

Em suma, o movimento da nova museologia resultou do caminhar individual e colectivo dos museólogos progressistas que, dispersos no espaço e no tempo, corporizaram e enriqueceram a ideologia e as práticas desta corrente. Estes novos pensadores, a partir do conhecimento das práticas museológicas existentes nos grandes museus internacionais, procederam à reformulação e amplificação de conceitos que remontavam ao século XIX, embora de uma forma pouco desenvolvida e aprofundada nos museus.

1.2.2. Os princípios orientadores da(s) nova(s) museologia(s)

«La nouvelle muséologie est plus qu'une démarche qui viserait à encourager l'innovation muséologique permanente» (Pierre Mayrand (1985) La nouvelle muséologie affirmée, *Museum* 148 p.199)

O desenvolvimento gradual de reflexões expressivas de uma nova atitude face à museologia e à aplicação prática da mesma atestou o afastamento daquela em relação à instituição museu. Esta situação implicou a procura de novas alternativas e perspectivas bem como de novas realidades museais, quer em termos funcionais, quer em termos organizativos, capazes de materializar e consolidar as novas orientações para a museologia. As dificuldades em articular os pressupostos teóricos com a

realidade dos museus resultaram particularmente pertinentes ao nível organizativo da gestão, aquando da aplicação das mudanças teóricas a museus que apresentavam estruturas muito pesadas, bem como a colecções de dimensões muito díspares. À falta de recursos humanos devidamente preparados para aplicar estas novas orientações museológicas, juntaram-se os bloqueios tutelares, ao nível do financiamento, que inviabilizaram a aplicação destas novas correntes. A resistência interna por parte dos órgãos de direcção dos museus foi outro dos factores negativos já que muitos dos responsáveis destas instituições revelaram-se pouco receptivos a estas novas influências, com medo de perderem protagonismo. Estas atitudes contribuíram para dificultar a adopção de uma nova concepção de museu, o que provocou, mais tarde, um maior esforço de adaptação da instituição museal. No entanto, cada vez mais se tornou comum falar de museologia instituída e de novas museologias como contraponto ou como complemento/ extensão à primeira.

Em termos gerais verificou-se a existência de profundas alterações provocadas por um modelo de desenvolvimento desenfreado e assente no princípio da inesgotabilidade dos recursos à disposição do homem. A constatação deste princípio falacioso levou à reformulação do modelo centralista de desenvolvimento, procurando-se como alternativa «(...) modelos desconcentrados, uma nova concepção de desenvolvimento (cada vez mais ligado a factores qualitativos) (...)» (Moutinho, 1989: 98).

Para fazer frente ao fenómeno da globalização sentiu-se a necessidade de definir políticas de desenvolvimento regional, capazes de solucionar problemas das zonas rurais, mais periféricas e menos desenvolvidas, com potencialidades no sector do turismo e cultura. Assim, estas medidas políticas tinham como objectivo (Moutinho, 1989)

(...) o desenvolvimento das zonas menos favorecidas; não assentar na difusão espacial; não assentar em investimentos públicos de vulto; usar com parcimónia a energia e os recursos tentando deles extrair o maior rendimento possível; mobilizar e valorizar os recursos locais tendo sempre presente a sua interacção; aceitar a diferença em função dos factores económicos, culturais e de identidade local; tentar aumentar a capacidade de resolver os problemas internos às regiões; promover circuitos nos domínios do social, económico e político e finalmente, aumentar o poder de decisão local (p. 99).

O alargamento destas novas políticas de desenvolvimento regional ao contexto museológico colocou em destaque as diferenças entre uma concepção linear, homogénea e elitista, veiculada pela museologia dita "tradicional", e estes novos movimentos de pensamento museológico, com um quadro conceptual substancialmente diferente, onde procuravam e defendiam «(...) unas dimensiones de concepto plurales y una aproximación a las realidades culturales com orientaciones y prácticas diversas» (Fernández, 1999: 81).

A conjugação entre o contexto político e o pensamento museológico, desenvolvido fora e depois no seio do ICOM, contribuiu para a materialização e projecção, em larga escala, dos museus locais de pequenas dimensões. Dada sua proximidade, este tipo de estrutura conseguia ter uma acção mais efectiva junto da comunidade. Essa qualidade conferia ao museu uma maior eficácia social e cultural e apresentava custos financeiros mais reduzidos já que exercia a sua acção em pequenas unidades funcionais e descentralizadas.

O fenómeno das novas museologias, na sua diversidade de práticas museais, permitiu e projectou a função principal do museu para as actividades que estavam relacionadas com o desenvolvimento sócio - cultural, onde o museu se assumia como um instrumento essencial, à disposição da comunidade, para, em termos mais gerais, contribuir para uma sociedade mais democrática e próxima das populações.

As novas museologias procuravam, assim, novos predicados que pretendiam definir as novas linhas orientadoras deste movimento através não só de uma nova linguagem museal, mas também através de uma maior flexibilização e dinâmica da própria instituição de modo a fomentar a participação activa e bidireccional entre a população e o museu. Estas novas preocupações conduziram à criação de um novo tipo de museu que espelhasse este conjunto de linhas orientadoras.

Relativamente à dicotomia entre museologia e nova museologia ou museologias de intervenção nas pequenas comunidades, o que as diferencia é que a segunda se afirma como uma ciência acção, fruto de um conjunto de transformações da sociedade. Estas validaram e proporcionaram condições de exequibilidade a uma nova corrente de pensamento que retirou vantagens das políticas económicas e socioculturais para se afirmar a nível mundial. Estas novas museologias participam no desenvolvimento da sociedade, principalmente onde está implantada. Daqui

resultaram os novos parâmetros da museologia, segundo Marc Maure, expressos nos seguintes pontos (Fernandez, 1999: 82-83).

1. A democracia cultural – Neste sentido o aspecto mais importante é a não sobreposição ou a asfixia das culturas ou dos grupos minoritários. A imposição de uma cultura elitista por parte do museu tradicional deve ser invertida através da criação de condições endógenas e exógenas nas comunidades que são económica e culturalmente periféricas ou menos evoluídas. A partir do momento em que os sujeitos se pronunciam sobre as formas de preservar e divulgar a sua própria cultura, pretende-se fomentar condições para que grupos minoritários, não elitistas, possam participar activamente nas opções e decisões políticas que envolvam as suas comunidades. A diversidade cultural de um território deve ser não só respeitada como, e acima de tudo, preservada, respeitada e valorizada. Isto é, não se fala de cultura mas sim de culturas e sub-culturas. Os sujeitos pertencentes a estas culturas, principalmente as minoritárias, devem lutar por instrumentos que os ajudem a preservar, consolidar, fortalecer, valorizar, utilizar e difundir um bem comum que é a sua própria cultura/ identidade. Esta acção de cidadania, de luta política no sentido de criar condições de representatividade democrática dos interesses comunitários ao nível local, contribui em muito para se poder ouvir as vozes das minorias. A democracia cultural representa não a imposição de uma cultura, de um saber e de um código, mas a possibilidade de reforço identitário e de divulgação da cultura de grupos minoritários inseridos num todo nacional;
2. O novo paradigma museológico – Este paradigma constata-se quer através das várias linhas de pensamento da nova museologia, quer através do aprofundamento dos princípios orientadores da chamada museologia tradicional. Assim, verifica-se uma melhor definição e enriquecimento de conceitos relativamente às áreas científicas a que o museu pode e deve recorrer para proceder ao desenvolvimentos de estudos quer da comunidade onde está inserido, quer ao nível do próprio funcionamento do museu. A complexidade de situações existentes no museu exige o recurso constante de outras áreas disciplinares para o desenvolvimento de estudos,

por forma a compreender e dar uma resposta mais efectiva às novas exigências e à nova missão dos actuais museus. O desenvolvimento da multidisciplinaridade e transversalidade de áreas científicas no interior dos novos tipos de museus resulta da necessidade curial de perceber e captar cada vez mais as complexas transformações ocorridas na sociedade. Para fazer face a esta nova realidade, o museu tem que estar bem equipado ao nível dos recursos humanos e não só, de modo a captar e transmitir as mensagens de acordo com as realidades sociais.

Neste âmbito é de referir particularmente o contributo da Sociologia bem como de outras áreas das quais o museu se socorreu para enfrentar os novos desafios e defrontar os seus concorrentes na área da indústria do turismo e lazer. A museologia comunitária assume uma importância que não tinha até então. De uma posição simplesmente receptora e passiva, o museu passou a interagir com a comunidade. O novo museu adoptou uma atitude dialogante com as populações, existindo uma troca de informações com vista a um objectivo comum: valorizar e interactuar na perspectiva de se procurar soluções e alternativas para a comunidade, sejam elas de carácter social, cultural ou económico.

O último aspecto do novo paradigma referido por Marc Maure é a mudança e a extensão do conceito museu, inicialmente concentrado num edifício para se alargar ao território. Este aspecto está bem patente na dicotomia entre o modelo antigo que servia de referência ao "museu tradicional", isto é, o modelo centralizado, onde se fazia uma clara associação entre o edifício que albergava o museu e o seu acervo, estando este último confinado às suas quatro paredes, e o modelo que surge como resposta aos novos problemas da sociedade, o modelo descentrado. Nesta perspectiva os museus adquirem uma funcionalidade descentrada. Esta extensão do conceito de museu diz respeito, entre outras coisas, à função social e às noções de património, numa perspectiva mais alargada e consequente patrimonialização dos testemunhos culturais de uma determinada região ou grupo. Relativamente ao conceito de patrimonialização entende-se como «(...) o processo pelo qual certos bens

ou elementos são apreendidos pelos membros duma comunidade ao ponto de decidirem salvaguardá-los ou preservá-los, assegurar-lhes continuidade, passando ou não a integrá-los num museu e a atribuir-lhes um estatuto particular como património – o de objecto museológico» (Filipe, 2000:18-19). Marca-se assim claramente a distinção entre a musealização «(...) qui correspond à une institutionnalisation de l'objet en tant qu'objet de musée (c'est-à-dire, en tant qu'objet des opérations pratiques effectuées par le musée)» e a patrimonialização «qui est la reconnaissance d'un objet (un objet ordinaire) en tant qu'objet de patrimoine» (Davallon, 1995: 159). O museu sai do seu edifício e procura valorizar outros elementos patrimoniais (materiais e imateriais) que sejam representativos dentro da unidade territorial em que se inserem. Surgem assim os núcleos museológicos que se diluem por um território, assumindo o museu – sede uma posição de coordenação dos mesmos. É deste equilíbrio entre uma comunidade que participa activamente na gestão e nas propostas de musealização bem como na valência técnica que os novos núcleos vão surgindo por indicação da população ou pelo reconhecimento desta relativamente a determinados espaços valorizadores da sua cultura, material e imaterial. O ponto de partida para a musealização passa a ser o local. Também se parte do particular para o geral, dado o valor estético, cognitivo, memorial e identitário do património. É através desse valor que o património é universalizado;

3. A consciencialização – Este aspecto consiste na tomada de consciência por parte da comunidade das suas particularidades, dos seus valores e, em última análise, da sua própria cultura. Esta atitude está ligada directamente à possibilidade da comunidade decidir sobre o destino e a gestão do museu. A partir do momento em que as populações tomam consciência política dos seus direitos e deveres estão a contribuir fortemente para a projecção do seu património através da valorização dos seus bens culturais e naturais. A apreensão crítica das questões directamente relacionadas com o bem estar da comunidade proporciona um poder opinar e decidir sobre o futuro da

comunidade por parte das pessoas que participam mais activamente neste processo;

4. Um sistema aberto e interactivo - Aqui a participação da comunidade atinge outros objectivos uma vez que contribui directamente através da doação de objectos museáveis para a constituição do acervo do museu. Se no museu tradicional as suas principais funções estão particularmente confinadas aos aspectos de recolha, conservação e difusão, verificando-se um distanciamento entre este e a sociedade, no novo museu, o estreitamento entre o público e a instituição museal foi conseguido através da participação activa e dinâmica destes dois elementos. O objecto deste novo tipo de museu passa a ser o património que a população doou ao museu. O envolvimento dinâmico do museu e a sua abertura à comunidade traduz-se num processo comunicacional que passou de unidireccional para bidireccional. Para que a comunicação se estabeleça entre os dois, torna-se fundamental que o nível de cumplicidade entre ambos aumente por forma a que cada um perceba e possa responder aos estímulos provocados por cada agente. As linguagens utilizadas quer pelo museu, quer por determinada comunidade devem ser perfeitamente perceptíveis por ambos. No entanto, se em termos abstractos, esta abordagem é apresentada como a panaceia para os muitos problemas ao nível local, nomeadamente, através de acções concertadas que visem promover o desenvolvimento local, em termos práticos, a aplicação destes princípios deverá ser acautelada uma vez que nem sempre o museu tem uma capacidade operativa e efectiva sobre áreas para as quais não está vocacionado. Neste sentido considera-se que o museu deve participar e envolver a comunidade para alertar e despertar as consciências de modo a exercer pressão junto das instituições competentes;
5. O diálogo entre sujeitos - Se no museu tradicional uma exposição personifica a imagem do conservador, no novo museu, valoriza-se a participação activa da comunidade. O resultado final resulta tanto de um compromisso entre o conhecimento do museólogo e de outros técnicos como das necessidades e da visão específica da comunidade com a qual o

museu está em diálogo. Para que o discurso museológico seja entendido, reconhecido e validado pela população bem como para esta se manter sempre em contacto permanente com o museu, é necessário que aquela participe nas realizações do museu. O museólogo, dentro deste novo contexto, vê as suas funções e competências ampliadas para além dos conhecimentos de museologia e museografia, de modo a responder às solicitações para as quais é chamado a intervir, nomeadamente às questões de carácter cultural, sócio-económicas e políticas que surgem no interior da comunidade a que está directamente afecto. Outro dos aspectos que o museólogo deve ter em conta é a capacidade de liderança e de coordenação dos diferentes elementos de uma equipa interdisciplinar e multidisciplinar bem como de estabelecer um diálogo permanente. Deverá resultar daqui um equilíbrio entre a valência técnica e a capacidade de comunicar com a população, no âmbito de uma formação transdisciplinar;

6. Um método: a exposição – Esta é um meio a partir do qual o museu se mantém em contacto com as populações e permite lançar reflexões e questões sobre a comunidade no sentido de consolidar a tomada de consciência da especificidade da sua cultura. Ao se realizar uma exposição questiona-se sobre um passado, sobre um modo de produção, sobre um conjunto de práticas. O seu objectivo é levar ao reconhecimento da cultura e das suas particularidades. Uma vez que os objectos utilizados na exposição são resultantes da doação da população, facilmente se estabelece uma forte ligação de afectos entre eles e a mensagem que se pretende transmitir. A exposição, ao utilizar objectos do quotidiano recente dos elementos da comunidade e ao ouvir os seus testemunhos sobre os mesmos, consegue obter uma empatia interactuante. Por último, importa salientar que a linguagem museológica utilizada é partilhada e entendida por todos uma vez que não é imposta, mas sim, é formulada por todos os saberes. A exposição resulta assim como um método, como um meio que o museólogo dispõe para poder estabelecer uma relação produtiva entre o novo museu e os sujeitos pertencentes a uma comunidade específica. Através desta partilha de saberes e de experiências,

o museu consegue ter uma acção directa junto da comunidade e, por sua vez, esta torna-se cúmplice de um saber que detém e que partilha. Esta reciprocidade e comunhão de problemas e as suas resoluções tornam-se possivelmente mais eficazes, permitindo consolidar os traços identitários de uma comunidade e valorizar o seu património, seja ele material ou imaterial. De igual modo permite a formulação de uma perspectiva futura mais assertiva sobre o amanhã da comunidade. A potenciação destas atitudes ajudará a conseguir os objectivos a que uma exposição se propõe, se esta for entendida como um método onde reflecte, se questiona e se encontram soluções de compromisso entre um passado que se pretende reforçado, um presente melhorado e um futuro que consiga responder às aspirações da comunidade.

A proposta de Marc Maure sobre os parâmetros das novas museologias que se enunciaram anteriormente «(...) está destinada a atender a la diversidad y pluralidad de sus corrientes, y a conseguir que la función esencial del museo sea efectivamente la de instrumento de desarrollo sociocultural al servicio de una sociedad democrática» (Fernández, 1999: 85).

Neste sentido, e para se poder materializar os pressupostos referidos, é necessário que o novo entendimento da museologia como ciência humana, social e de acção aproxime os investigadores das pessoas, permitindo o estudo dos fenómenos sociais numa perspectiva mais próxima. É da confluência e do compromisso entre os investigadores e das pessoas que se procura a resposta aos problemas que são objecto de estudo.

As novas museologias questionam, assim, as orientações e actuações do chamado museu tradicional e focaliza as suas atenções nas questões do indivíduo, dos grupos sociais e das colectividades enquanto sujeitos – actores, portadores de mudança e com forte apetência por uma intervenção activa, na afirmação da acção democrática e na participação na luta política.

Quer seja entendida como uma extensão da museologia dita tradicional ou quer como uma ruptura, as novas museologias e os museus criados nos anos 80 «(...) se han constituido en paradigmas de la renovación museológica, en auténticos hitos de la

consagración de las técnicas museográficas y de una tecnología aplicada casi revolucionaria» (Fernández, 1993; 26). Assim, «La nouvelle muséologie a permis que s'instaure le dialogue avec les usagers du musée, créant ainsi une nouvelle dynamique qui élargit les horizons et les objectifs des institutions muséographiques, introduisant des initiatives prospectives dans des domaines inexploités jusque là comme «l'initiative communautaire»» (Bary e Wasserman, 1994: 562).

Esta nova atitude espelha a evolução material e espiritual da sociedade contemporânea e dado que a instituição museal tem incorporado as transformações operadas nas últimas décadas é de aceitar uma nova museologia como um sistema aberto e interactivo que supõe a utilização de um novo modelo de trabalho museístico (Maure, 1996). É precisamente este ponto que se irá desenvolver a seguir.

1.2.3. Do coleccionismo ao novo museu

«Un musée peut être une fenêtre ouverte sur le monde» (John R. Kinard (1985) Le musée de voisinage, catalyseur de l'évolution sociale, *Museum* 148, p. 223)

Quando se procura analisar a problemática da criação do museu, vamos encontrar a sua origem no simples acto de coleccionar objectos que, pela sua singularidade, beleza ou qualquer outro motivo mereceram, por parte do sujeito coleccionador, um cuidado especial. Esta actividade milenar do homem desenvolveu-se ao longo dos séculos, contribuindo de forma definitiva para a formulação, criação e desenvolvimento dos museus. O ser humano desde sempre sentiu a necessidade de possuir e de estar rodeado de coisas belas que facultassem bem estar físico e psicológico. Para uns, é a beleza em si do objecto que concorre de forma efectiva para aumentar o seu poder e a sua influência. Seja por motivações políticas, religiosas, económicas ou sociais, a procura e o entesouramento de objectos, valiosos e com forte carga simbólica reconhecida internacionalmente, potencializam a afirmação dos detentores de tais objectos perante terceiros. Ligado a este aspecto está a questão da propriedade, da posse de bens que confere uma mais valia aos seus titulares, sejam eles particulares ou instituições públicas. A colecção apresenta-se como «(...) aquel

conjunto de objetos que, mantenido temporal o permanentemente fuera de la actividad económica, se encontra sujeto a una protección especial com la finalidad de ser expuesto a la mirada de los hombres» (Hernández, 1998: 13).

Importa referir a simbiose existente entre o acto de coleccionar e as classes que social, política e economicamente se impuseram através da sua afirmação ideológica, tendo por base a veiculação de uma cultura, de uma forma de estar e de um sentido estético. Este aspecto validou o aparecimento de uma sensibilidade artística que procurou satisfazer os gostos estetas da classe dominante. Os artistas, ao procurarem corresponder a estas necessidades, produziram determinados objectos, esteticamente orientados para um conjunto de sujeitos que partilhavam do mesmo gosto. Este fenómeno conduziu ao surgimento de um mercado muito selecto de compradores e consumidores que, com as suas colecções, proporcionaram o surgimento e desenvolvimento da ideia de museu.

No que concerne às causas que consubstanciaram a consolidação do coleccionismo e que foram determinantes para a génese dos museus são de referir «(...) el respeto al pasado y a las cosas antiguas, el instinto de propiedad, el verdadero amor al arte y el coleccionismo puro» (Hernández, 1998: 13). A questão do coleccionismo de objectos colocou-se em todas as épocas históricas, embora em situações diferenciadas consoante o seu nível civilizacional. Uma das civilizações que deu particular ênfase ao coleccionismo foi a grega. A Grécia foi durante bastante tempo um importante centro da vida económica, política e artística o que lhe permitiu desenvolver projectos arquitectónicos de grande envergadura, contribuindo desta forma para a transmissão de uma determinada sensibilidade estética.

Relativamente à cultura romana, esta introduziu um novo elemento que iria revelar-se de extrema importância para o coleccionismo e para os museus, através da atribuição de utilidade pública às obras de arte. Este facto deveu-se à decisão de Marco Agripa em recomendar que se expusessem publicamente as obras artísticas que decoravam os palácios e os jardins das mais altas figuras ilustres. Tal recomendação ajudou de forma decisiva para aumentar a sensibilidade estética e a implantação de um forte mercado de arte.

No que diz respeito ao coleccionismo que se desenvolveu durante a Idade Média, este assumiu contornos totalmente diferentes. Agora a actividade de

coleccionar era apanágio dos membros da Igreja, dominando esta por completo a actividade artística, tornando-se o seu centro. Esta actividade monopolista impôs, como é evidente, a sua concepção de arte, entendida como forma de ensinamento da liturgia. Com a afirmação do cristianismo, a Igreja passou a ser o centro da vida intelectual e por isso os santuários cristãos exerceram um forte apelo no imaginário das populações quer através dos tesouros acumulados, quer pela arte que revestia as suas paredes. A acumulação de objectos preciosos ganhou particular importância com as cruzadas dando origem à formação de tesouros provindos dos saques das aventuras político-religiosas. O museu mediévico assumiu claramente uma feição mais de entesourar do que coleccionar.

Posteriormente à Idade Média, verificou-se uma nova viragem sobre a noção de objecto. Este passou a ser entendido essencialmente pelo seu valor artístico e documental e não pelo seu valor material.

Com o Renascimento afirmaram-se as ideias humanistas e uma concepção diferente sobre o conceito de coleccionismo. Agora, revalorizou-se o saber, a beleza, a harmonia da civilização clássica. As colecções passaram a ser constituídas por objectos da natureza - "naturalia" - e objectos produzidos pelo homem - "artificialia" -. Os coleccionistas constituíram os gabinetes de curiosidades onde procuraram aprofundar os conhecimentos sobre as peças adquiridas. Nesta época à semelhança das «(...) colecciones principescas del pasado, ésta es utilizada para prestigio del fundador. Ofrece igualmente a la admiración de los escultores una selección de obras de arte, modelos académicos de una civilización desaparecida, en las que en adelante habrá que inspirarse» (Rivière, 1993: 69). Mais do que a marca e prestígio do próprio coleccionador, os objectos recolhidos e as colecções funcionaram como elementos de referência para a elite que se desenvolveu a partir do Renascimento. A partir da definição deste modelo de identidade cultural «Cette élite définit son identité, c'est-à-dire sa place par rapport à d'autres groupes sociaux et cultures, en se situant dans un cadre de référence où les "valeurs de la culture antique" jouent un rôle central» (Maure, 1984: 2).

A partir deste período assistiu-se a uma preocupação crescente em classificar e ordenar as colecções existentes nos grandes palácios. As colecções valorizaram o eclectismo, isto é, eram constituídas por objectos dos mais variados, que iam desde

plantas, minerais, e outros objectos artísticos, como forma de traduzir o macrocosmo no interior do museu. Esta perspectiva implicou necessariamente uma abordagem das diferentes áreas das ciências. A preocupação de organização das colecções teve como consequência prática e directa uma procura de sistematização das colecções de acordo com o seu valor científico. Esta especialização das séries reflectiu uma postura diferente em relação ao objectivo em si da colecção. Assistiu-se assim ao aparecimento de «Los museos de ciencias naturales con un criterio moderno de exposición ya que cada objeto es más interesante por lo que enseña que por su belleza» (Leon, 1990: 30).

Foi a partir do século XVI que os "curiosos" reuniram nos seu gabinetes um conjunto de objectos e de coisas insólitas criadas pela natureza. Esta necessidade intrínseca do homem conduziu, nesta época, à consolidação dos primeiros passos para a constituição dos vastos patrimónios artísticos que gravitavam em torno das grandes casas reais europeias e que deram origem aos monumentais museus.

No século seguinte, verificou-se a consolidação patrimonial artística da monarquia, onde cada casa real procurava reunir o máximo de objectos/obras no seguimento dos seus antecessores. Um dos aspectos mais representativos deste período foi o envolvimento em força de uma nova classe social, a burguesia, sustentada pela actividade comercial que se encontrava em plena expansão no Norte da Europa. A intensidade da actividade comercial e o novo espírito da burguesia provocaram o aceleramento das trocas das obras de arte principalmente protagonizadas pelos intercâmbios das relações diplomáticas entre os diferentes países europeus.

No século XVIII acentuou-se o fenómeno caracterizado pela «intensificación del mercado, el internacionalismo artístico y las crecientes subidas de la especulación» (Leon, 1990: 38). Nesta altura, um pouco por toda a Europa, verificou-se a criação quer de museus quer do manual "Museographia" em 1727 por Gaspar F. Neichel. Este documento especializado apresentou um conjunto de normas sobre o tratamento e a conservação das colecções, seu estudo e a forma de expor os objectos e/ou as obras de arte. Foi notório, a partir do início deste século, um interesse pela botânica que foi crescendo e consolidando-se com os esforços de sistematização taxonómico já nos finais do século XVIII.

Com a Revolução francesa, em 1789, criaram-se condições políticas para a realização do museu do Louvre, que, por decreto lei de 1791, rompeu com a tradicional concepção de propriedade dos bens patrimoniais. Sobre este museu Hernández (1998) considera que

Las causas de su creación se deben al coleccionismo Monárquico, a la labor científica de los hombres de la Ilustración y a la acción desamortizadora de la Revolución. Por otra parte, la novedad que supone la creación de este museo es la de expresar un nuevo concepto de propiedad respecto al patrimonio cultural de un país, considerando al pueblo como el usufructuario de dicho patrimonio (p. 25).

O museu tradicional, filho da revolução francesa de 1789, de base iluminista, minimalista e público, viu nas galerias, de planta rectangular e longitudinais, a passagem do coleccionismo para o museu contemporâneo e público. Esta evolução tipológica conduziu à necessidade de aproximar o edifício do museu com o seu público. Esta relação pretendia-se, agora, mais próxima, através da criação de espaços que facilitassem essa aproximação, nomeadamente com a construção de zonas ajardinadas e de construção de arcadas, onde a separação do espaço público e do próprio museu fosse diluída. Importa salientar que este tipo de museus apresentava o mesmo tipo de planta, muito compartimentada, que confluía numa sala central circular, remetendo para um movimento ascensional, para a sacralidade dos objectos. Estes museus mantinham uma organização espacial, uma linguagem simbólica que ia ao encontro da matriz de referência herdada. Este aspecto resultou extremamente vantajoso em termos de conservação uma vez que era um tipo que apostava nos elementos passivos da construção o que, em termos museológicos, permitia uma maior estabilização das colecções existentes no museu.

Mais tarde, nos finais dos anos 20, a aceitação e a materialização arquitectónica das ideias vanguardistas trouxeram para dentro do universo museal outro tipo de problemas, como o da conservação das colecções, dado que este movimento assumiu em toda a sua radicalização a iluminação zenital destes espaços museológicos. A influência destas ideias reflectiu-se no campo museológico através da reformulação de novos tipos de museus. Neles introduziu-se um espaço interior aberto, chamado de planta livre, onde se procurou não só criar uma maior fluidez dos

espaços, mas também uma maior dimensão estética, mais valorativa do espaço expositivo. Este tipo de arquitectura, menos impositiva, permitiu ao museólogo uma evolução substantiva ao nível da concepção do programa museológico, onde um espaço amplo representa um novo desafio cénico e uma nova linguagem museal para se experimentar e se aproximar do público.

Para além disto é de salientar a evolução por que passou o mundo moderno que conseguiu «(...) se définir lui-même, à la fois socialement et individuellement, surtout par la possession de biens, et la propriété en devint son expression la plus caractéristique» (Pearce, 1999: 13).

A criação do Louvre marcou uma nova posição e perspectiva relativamente à concepção e ideia sobre o património quer em termos de património construído, quer em termos de património artístico. Directamente relacionado com esta temática estava a necessidade de preservar e evocar a memória dos antigos, do passado, como conhecimento e saber a transmitir às gerações vindouras.

O conceito de "património" é muito recente, tendo sido fruto das ideias ventiladas pela burguesia oitocentista. Com o eclodir das sucessivas revoluções que acabaram por destituir as monarquias absolutistas do "Antigo Regime" existentes um pouco por toda a Europa e os suportes ideológicos que as corporizavam, ficou de imediato afecto ao Estado um vasto conjunto de edifícios e construções, de carácter militar e civil, que importava requalificar através da atribuição de novas funções e valências, adaptadas, agora, às novas realidades emergentes.

Assim, foram adoptadas várias soluções de compromisso, umas mais de carácter prático e funcional, através da reafecção de funções públicas, como a transformação de conventos em quartéis, outras de carácter mais imediato, através da simples venda dos mais variados edifícios em hasta pública, tão do agrado das novas classes que exerciam agora o poder. Além destes dois aspectos, existiu um terceiro que, do ponto de vista da construção da memória, foi o mais representativo e que consistiu na tomada de consciencialização do conceito de património por parte de alguns sectores mais esclarecidos, a "intelligentsia" que, indo beber fortemente nas novas correntes imbuídas do espírito nacionalista do romantismo, permitiu a formulação do princípio de aceitação e um assumir claro e inequívoco, embora de forma gradual, do estatuto em que símbolos da nação adquiriam a categoria de

monumentos. Muitos dos edifícios e construções que anteriormente receberam uma carga pejorativa, de gosto questionável, passaram agora a ser entendidos, reconhecidos e assumidos pela comunidade onde estavam implantados, como o seu próprio monumento histórico.

Muito desse património chegou até aos nossos dias em péssimas condições de preservação, apresentando-se apenas com uma estrutura de edifício que por vezes já foi submetido a um processo cumulativo de alteração e de transformação pelas sucessivas funções e significados que foi adquirindo.

No entanto, a evolução natural dos diferentes ramos das ciências actualmente existentes colocou à disposição do homem um conjunto de conhecimentos e de instrumentos de análise que nos permitiram uma maior capacitação para o estabelecimento de novos paradigmas de abordagem da problemática da conservação, do restauro, da valorização e da requalificação do património, isto é, daquilo que faz parte da nossa memória colectiva.

Mas também esta maior capacidade de intervir no espaço patrimonial por parte dos homens levantou problemas que não se colocavam há algum tempo atrás, pois a procura do autêntico, do único, do pertencente ao passado levou a que se aumentasse a oferta de bens de carácter patrimonial, criando-se ilusões num público que procura no património histórico algo mais elevado do que a simples distração e fruição turística. Deste modo como não defraudar este público e como conciliar preservação/autenticidade de um sítio/ monumento com a avidez e necessidade da actual sociedade massificada que busca as suas raízes e a sua identidade/ memória nestes espaços sem os danificar? Tal propósito passa, por um lado, por uma verdadeira, real e honesta identificação, protecção, conservação, valorização e transmissão do património cultural, objectivos propostos e defendidos pela Conferência Geral da UNESCO de 1972, e, por outro lado, pelo controlo rigoroso do fluxo de visitantes, entre outros processos de conservação estratégica. Se assim não se proceder o funcionamento do todo patrimonial corre o risco de paralisia decorrente da saturação física do sistema. Mas é de ver que dada a capacidade técnica e científica do mundo actual é possível preservar a memória e interrogar o seu passado sem utilizar como mediadores os monumentos históricos reais.

Face ao exposto qual o papel dos museus e como conciliar as suas funções com o evoluir da sociedade e da sua urgência em preservar a memória? Parafraseando Georges Henri Rivière (1993) o museu é o lugar de participação do nosso tempo onde se cultiva «(...) la sincronía en la diacronía, o la diacronía en la sincronía» (p. 67).

Os objectivos institucionais dos museus pretendem recolher tudo aquilo que evoque a civilização humana, para que haja uma transmissão da mesma de geração em geração. Por isso os museus tentam por todos os meios preservar os objectos de grande importância histórica, artística e científica, que constituem os seus acervos.

O acervo do museu é constituído por bens culturais que são considerados património. Esta afirmação marca profundamente a instituição museal. O objecto ao entrar para o museu muda de estatuto uma vez que passa a ser protegido e gerido pelo estado. Esta mudança de estatuto está relacionada com o processamento padrão a que o objecto é sujeito, passando a ser conservado, registado, classificado, tratado, estudado e divulgado, utilizando-se novos meios técnicos que permitem outras (re)interpretações contextuais.

À emergência da formalização de critérios patrimoniais está inerente o aparecimento de princípios de selecção do património incorporado nos museus. Neste sentido, o procedimento dos objectos, em termos de processamento padronizado conduz, necessariamente, à criação de documentação de registo relacionada com o objecto a ser estudado e (re)interpretado. Foi a transposição de valores patrimoniais (objectos com valor nacional) para o novo contexto museal e para uma nova realidade que potencializou a importância do museu. Nesta linha de pensamento o museu passa a ser entendido como o organismo processador destes testemunhos patrimoniais.

Assim, relativamente às políticas de incorporação e de documentação dos primeiros tempos, o museu foi encarado essencialmente como um organismo que conservava, estudava, expunha e principalmente tinha a responsabilidade de proceder à organização e classificação do seu acervo. Nesta perspectiva encerrava em si um conjunto de diferentes valências de áreas científicas que permitia o estudo rigoroso da diversidade dos objectos museais. A afirmação destas áreas disciplinares, como a história natural, ao nível da produção de conhecimento tecnológico e científico de ponta, catapultou os museus para um papel central na vida nacional dos países mais desenvolvidos, sendo entendidos como elementos de extrema importância para a

visibilidade das políticas de desenvolvimento dos mesmos. Gradualmente a instituição consolidou um estatuto de organismo produtor de conhecimento, tentando traduzir nas diferentes exposições o microcosmo que documentava o macrocosmo do universo à mão dos visitantes. Este conhecimento era transmitido pela realização do catálogo e pela materialização do discurso expositivo.

Esta perspectiva de rigor científico que dominava os museus reflectiu-se na forma de expor os objectos. A exposição dos testemunhos culturais correspondia essencialmente aos critérios de sistematização científicos. Logo, a concepção e materialização do discurso expositivo eram fortemente marcadas pelo trabalho de pesquisa dos objectos, onde a metodologia científica passava para o museu sob a forma de exposição.

A interligação do museu com os diferentes ramos das ciências facultou e projectou o museu como instrumento de progresso, promotor e produtor de conhecimento científico. No entanto este aspecto, quando excessivo e apresentado hermeticamente, tornava o museu mais fechado e pouco acessível ao público.

No tocante ao conceito de colecção, esta começou a ser entendida como um conjunto de objectos que visava satisfazer um objectivo didáctico, procurando e constituindo-se como uma explicação do universo e, para isso, encontrava-se devidamente classificada, ordenada e simplificada por forma a poder transmitir a mensagem desejada. A colecção passou a assumir a responsabilidade de espelhar a própria análise de estudo dos factos naturais: a documentação escrita, a memória, a conjugação de diferentes tipos de conhecimento, etc. Uma representação efectiva da realidade exterior só se conseguia obter de forma mais exacta e rigorosa não através dos objectos, mas sim através de um conjunto de objectos, isto é, a colecção. Foi o estudo do facto que passou a ser o aspecto determinante da organização da colecção ou da exposição representativa das manifestações culturais, por exemplo, de uma tribo.

A partir do momento em que se dá a primazia à colecção em detrimento do objecto "per si" aplicam-se-lhes os critérios orientadores da constituição das colecções cujos princípios taxonómicos são os seguintes:

1. Critério sistemático;
2. Critério de complementaridade do elemento;

3. Critério combinatório;
4. Critério comparativo;
5. Critério do simples para o complexo (Evolucionismo).

O museu ao incorporar os objectos vai criar um grande problema uma vez que os descontextualiza da função e do local em que foram concebidos. Por essa razão, quando os pretende musealizar introduz-lhes algumas alterações que vão desde as aduzidas pelo próprio processo de incorporação até à transformação, mutilação e manipulação dos testemunhos culturais para fins de elaboração e apresentação de um discurso expositivo que consiga, assim, mais facilmente, transmitir a sua mensagem e estabelecer uma maior interactividade com o público visitante, potencializando a sua actividade pedagógico-didáctica. A "violação" dos testemunhos culturais, ao introduzir-lhes alterações substantivas, é feito com o objectivo de valorizar e otimizar a sua mensagem e complexidade. A título exemplificativo é de referir a criação de modelos a diferentes escalas, quer a uma escala menor, quer a uma escala maior, onde se pretende exaltar, por exemplo, um pormenor ou uma solução construtiva de uma determinada habitação. A procura, por parte dos museus, na aposta da criação de modelos tridimensionais dos testemunhos manifesta as preocupações pedagógicas da instituição. No entanto a elaboração deste modelos implica consideráveis quantidades de informação científica devidamente comprovada por forma a validar a materialização de um modelo com o máximo de rigor possível traduzindo-se numa grande aproximação ao real, como é o exemplo dos dinossauros. O museu para formular os modelos tem que dispor de "know how" suficiente para não incorrer em erros e anacronismos.

O recurso, por parte dos museus, a diferentes estratégias interpretativas e contextualizantes dos bens culturais representa a mais valia destas instituições, estabelecendo uma verdadeira comunicação e criando novas necessidade sociais ao público visitante.

A partir do século XIX, a emergência de novas preocupações em relação aos visitantes, transformou a forma como era encarada a elaboração, realização e apresentação das exposições. A apresentação das exposições passou a ser fortemente contextualizada através da materialização de uma cenografia que fomentasse a

aproximação às diferentes camadas do público. Definitivamente era colocada de parte a formulação de exposições a partir dos princípios taxonómicos, claramente mais elitistas. Foram os primeiros passos para a consolidação da nova museologia actualmente aceite pela maior parte dos especialistas da matéria.

Os objectos que o museu integra são aquelas realidades de que o museu se ocupa. Estas variadas realidades, pelos mais diferentes motivos, passaram a ser reconhecidas e validadas como representantes exemplares do património natural e construído, isto é, o binómio representado pela naturalia e pela artificialia. A partir deste reconhecimento nacional entram para o universo protegido dos museus. Segundo Fernández (1999) «La cultura material de los "objetos" está basada en las condiciones de soporte portador y transmissor de información y comunicación de que están dotados, y en su característica de documento» (p. 121).

A evolução do conceito museu que se verificou desde há 40 anos conduziu a profundas alterações quer na definição e redefinição da sua tipologia, quer na ampliação do conceito de objecto de museu, entre outras alterações/ evoluções protagonizadas pelas novas concepções de museologia e museografia.

No âmbito da nova museologia, o conceito de objecto museal ganha novos contornos. Agora, a instituição tem novos parâmetros e objectivos o que conduz a diferentes formas de pensar e conceber os objectos que estão no museu. Assim, temos a concepção dos especialistas que pensam os objectos como obras de arte e os que pensam os objectos visando uma estratégia cénica a materializar na exposição. Isto é, o objecto tem como fim último estabelecer uma interactividade comunicacional com o público, assumindo-se o museu como um fenómeno didáctico e dialogal cujo objectivo mais pertinente é conseguir aliciar um grande número de potenciais visitantes.

De salientar que as políticas de actuação dos museus, ao congregarem, articularem e conciliarem os programas de aquisição dos testemunhos materiais com os programas delineados para o processo de investigação dos objectos, facultam a mudança de estatuto do objecto museal. Este transforma-se numa fonte de múltiplas informações, produzidas, primeiramente, no processo de aquisição das peças e depois, quando sujeitas ao registo padronizado existente no museu, através da prática de uma metodologia classificatória e documental que permite aos sucessivos investigadores

terem acesso à informação existente. O objecto não vale só por si mas, também, e sobretudo, como documento. No seguimento deste raciocínio «El objeto no es suficiente por sí mismo, ni portador de sentido más que si el sentido es descifrado, y por tanto descifráble para todos» (Rivière, 1989: 224).

Actualmente, os objectos do museu fazem parte do sistema devidamente classificado e ordenado de modo a manter uma contextualização colectiva e também de forma a proporcionar uma comunicação mais complexa ao visitante, ao nível da sua identificação, da sua informação e da sua interpretação. Neste contexto «la finalidad museológica, patrimonial y sociocultural de los propios objetos estriba no tanto en lo que son como realidad material sino en las ideas que consigan transmitir o comunicar al público visitante» (Fernández, 1999: 123). Citando ainda este autor «El sistema de los objetos adquiere una dimensión más antropológica y social en la redefinición del museo y del objeto de museo según la *nueva museología*» (Fernández, 1999: 123). Este novo conceito de objecto resulta, essencialmente, da mudança de estatuto social do objecto através de elementos de um grupo social, entre outras razões válidas. O desenvolvimento desta acepção está em linha directa com o facto de actualmente existirem museus que apresentam colecções praticamente de tudo. Tudo é colecionável a partir do momento em que existe um grupo social que lhe reconheça valor e lhe atribua essa necessidade social.

A aplicação de conceitos como globalização transformou definitivamente a instituição museal e a sua relação com a comunidade social como é defendida pela nova museologia. Assim (Fernández, 1999),

Objeto, cosa, artefacto, espécimen, bien, bienes, cultura material (e inmaterial, natural y cultural)..., todos en conjunto como sistema y/o cada uno de estos elementos individualmente tomados como *expuestos* contextualizados, no sólo expresan sino que también garantizan la realidad, característica o método quizás más esencial del museo – es decir, la exposición –, siempre y cuando cumplan en todos sus términos con sus condiciones de ser un documento de información involuntario pero fiel, objetivo y de valor universal, a través del cual podamos conocer la naturaleza o el desarrollo de sectores importantes de la evolución sociocultural de la humanidad (p. 125).

O testemunho cultural, sujeito ao processo padronizado de incorporação, vai produzir não só um conjunto de informações traduzíveis em novos documentos, mas

também produzir novos tipos de elementos. O museu quando incorpora um determinado espécimen tem por obrigação fazer um estudo o mais exaustivo possível sobre o mesmo. Ora essa informação criada e disponível é essencialmente científica, havendo a necessidade de o museu, aquando das exposições, criar novo tipo de documentação, mais acessível ao público em geral, para poder transmitir melhor a sua mensagem, sendo esta elaborada e realizada de acordo com o público alvo que pretende atingir. A existência de uma linguagem muito especializada neste tipo de organizações não permite que os museus utilizem cabalmente a documentação existente no seu acervo para estabelecer uma comunicação privilegiada com o seu público. Daqui resulta que aquele não se pode socorrer da informação que constitui a essência do seu acervo documental/ científico das suas reservas. Esta situação verifica-se porque, em termos de linguagem, a instituição produz um tipo de informação que tem de ser decodificada para o tipo de público para o qual a exposição é direccionada. Esta reformulação da documentação tem como principal objectivo uma atitude pedagógico-didáctica para conseguir atrair o maior número possível de público, transformando a exposição num momento de alta fruição e prazer, isto é, aprender com prazer e motivação. É a partir deste tipo de atitudes/ estratégias que o museu se pretende impor aos outros tipos de equipamentos culturais.

Em termos de conclusão, para a materialização de uma exposição, o museu raramente utiliza as peças que constituem o seu acervo de objectos organizados de forma científica. Isto porque, para o público, a informação e os objectos necessitam de ser (re)interpretados para que a mensagem consiga ser decodificada e facilmente digerida. Se os objectos não forem (re)interpretados, o público, em termos gerais, como não conhece a chave para decodificar a informação aí presente, desinteressa-se facilmente da exposição realizada, gorando-se os objectivos de qualquer exposição que é de ser vista pelo maior número possível de pessoas.

Em termos das novas correntes da museologia, um museu é um espaço constituído por diferentes áreas de especialização que em consonância, transmitem a ideia global do actual museu moderno. Assim, entende-se o museu, por um lado, como um espaço de incorporação, documentação, conservação e restauração, por outro lado, como um espaço de exposição, interpretação/ educação e divulgação. É o conjunto destas vocações que faz do museu um equipamento cultural com um perfil próprio e

consistente. Neste sentido a excessiva valorização ou a sobreposição de uma destas especializações em relação às outras só aumenta a fragilidade da instituição museal. Por isso considera-se que «Nesta perspectiva, pouco sentido faz guardar, sem exhibir; recolher, sem estudar; investigar, sem levar a público os resultados daquilo que se descobriu ou apurou» (Trindade, 1993: 89).

Pela breve análise anteriormente feita, verifica-se que o museu foi uma instituição dotada de alguma plasticidade que lhe permitiu adaptar-se de acordo com as necessidades e tendências que transversalmente atingiram a sociedade. As mudanças sucessivas operadas no seu interior demonstraram que o museu é uma instituição atenta às profundas alterações da sociedade e que procura, dentro das suas capacidades e constrangimentos, acompanhar o mundo exterior.

No entanto, dado existirem diferentes perspectivas sobre o entendimento de museologia e museografia, determinadas correntes, por estarem mais atentas à realidade do momento e por terem um peso institucional menor, possuíram uma capacidade de resposta mais rápida e uma maior flexibilidade e permeabilidade às novas ideias e necessidades. Esta nova atitude e apetência para fazer cultura confirmou a existência de «(...) diferentes *museologías* o distintos enfoques museológicos es porque de hecho existen diversos y diferentes *museos*» (Fernández, 1999: 89).

Assim, com a nova museologia assiste-se à passagem «De la idea del objeto como valor artístico, arqueológico, etnográfico e histórico, se passa a la valoración del objeto como documento y reflejo de una sociedad y de una cultura» (Hernández, 1998: 75). Implícita a este alargamento do quadro conceptual do museu, está também o do património que se torna mais lato, ultrapassando a concepção de incorporação dos bens que se baseavam em pressupostos meramente materiais para se estender aos bens imateriais como lendas, canções, poesia, danças etc.

Esta procura de um quadro conceptual diferente e de uma linguagem formal que vá ao encontro das necessidades quer dos teóricos do pensamento museológico, quer das visíveis mudanças que estão a transformar a sociedade reforçam e justificam a criação e aceitação de um novo tipo de museu, onde todo um conjunto de pressupostos teóricos e de experiências práticas contribuem para afinar esta nova tendência.

O museu passa a ser entendido e é transformado numa instituição dinâmica, activa, um espaço onde acontecem coisas. Neste sentido é desejável que a instituição se aproxime da população que lhe está mais próxima e com a qual pode e deve desenvolver uma relação privilegiada. Esta aproximação e interacção com a comunidade é uma abordagem diferente daquela que o museu estava habituado a fazer. Nasce assim uma cumplicidade entre a instituição museal e a população, através da qual os dois podem e devem crescer para se conseguirem afirmar e serem reconhecidos, enquanto instituição e comunidade, como um todo que potencializa aquilo que lhe é mais próprio para poderem enfrentarem um futuro melhor. Ambos estão envolvidos no mesmo processo. Se para uns é importante a afirmação dum movimento teórico prático que questione os resultados do museu tradicional, há que dever reconhecer neste novo museu um ponto de partida para a projecção de uma comunidade carenciada. Nesta linha o museu deverá ser o motor interventor qualificado que irá despertar a consciência da comunidade para as potencialidades que determinada comunidade encerra em si e que por isso importa despertar e valorizar. De igual modo ajudará as populações a vencer as suas fragilidades e a potenciar os seus aspectos socioculturais e económicos mais fortes, passíveis de promoverem um desenvolvimento económico sustentado.

O facto de se dotar uma população concreta com um instrumento vivo e dinâmico visa proporcionar à comunidade a tomada de consciência das suas potencialidades e, assim, a possibilidade de inverter a descrença nas suas particularidades, para se afirmar uma posição assertiva relativamente ao valor da sua própria cultura. Esta nova atitude permite fazer um exercício de auto-conhecimento, a partir do qual as pessoas tomam consciência da sua cultura e assim valorizá-la.

O novo museu apresenta-se como uma instituição que, por oposição ou como complemento/ extensão ao apelidado museu tradicional, reconhece a necessidade de recorrer com maior profundidade a novas áreas disciplinares para obter leituras transversais do seu objecto de estudo. O mesmo acontece com o conceito de pluridisciplinaridade uma vez que uma disciplina, só por si, não consegue estudar a totalidade do fenómeno social objecto de estudo. A sociedade, ao complexificar-se, originou novos fenómenos difíceis de serem descodificados só por uma área disciplinar. Daí a necessidade do museu criar mecanismos técnicos e científicos de

modo a ficar devidamente abalizado para responder eficazmente aos novos desafios, destacando as relações que o homem estabelece com o seu meio ambiente e cultural. O estabelecimento destas novas prioridades conduziu, necessariamente, à redefinição disciplinar, agora, mais numa perspectiva antropológica e ecológica.

Se o “museu tradicional” via limitada a sua influência ao edifício que o identificava como tal, o novo museu sai fora do edifício que o institucionaliza e estende o seu raio de acção à unidade territorial da comunidade, entendida na sua dimensão mais lata. Áreas como a economia, a política e a cultura são abrangidas por este novo tipo de museu. Nesta acepção promove-se a descentralização das estruturas museológicas para proporcionar e facultar uma leitura mais profunda sobre a complexidade sociocultural que emerge da comunidade. Esta perspectiva é muito mais abrangente e global e incide na pluralidade factorial, vivencial e patrimonial dos elementos de uma comunidade.

Nesta abordagem o público alvo do novo museu personaliza-se nos elementos de uma comunidade específica. O facto de o público assumir um rosto acresce responsabilidades e cumplicidades à população e ao museu uma vez que esta interacção bidireccional vai reforçar os seus laços de ligação para assim poderem conseguir ultrapassar as dificuldades e os constrangimentos de ambos. Só a partir desta relação de simbiose é possível à nova museologia se afirmar não só como uma prática museológica sustentável, mas também faculta à população a obtenção de alguns dividendos económicos, políticos, ambientais e culturais, através do fluxo dos visitantes à comunidade .

O novo museu de que se tem estado a falar é o museu local ou regional, de pequenas ou médias dimensões, onde o mais importante é a relação que se estabelece com os elementos da comunidade que serve, em detrimento de se afirmar por uma arquitectura que se impõe e que marca claramente a diferença da zona envolvente onde está implantado.

A lógica deste novo museu é diferente porque é dinâmica, viva e interactiva criando expectativas positivas na população que serve. No entanto, o novo museu deve estabelecer uma ponte entre a comunidade e o exterior quer na linguagem museológica utilizada, quer na perspectiva assertiva assumida.

Se em termos tipológicos, o desenvolvimento de criações arquitectónicas procura uma aproximação e conformação com o espaço urbano, em termos conceptuais, o museu tende a modificar as suas abordagens a partir do momento em que há teóricos defensores do museu como um fórum, um espaço de reflexão e de crítica, de apelo à consciência reflexiva de cada um; um lugar que incorpore as manifestações de mudança e não um templo já que este, segundo Cameron (1992), «(...) est le lieu des produits de l'action» (p. 93) enquanto o fórum «(...) est un lieu d'action» (Cameron, 1992: 93). Nesta linha este autor refere ainda que «Nous avons attribué la contestation, la confrontation, l'expérimentation et l'innovation plus au forum que dans le temple» (Cameron, 1992: 93). Por isso as novas instituições museais devem «(...) naître du terreau même de leur propre culture, trouvant leurs propres formes et leur place dans ces sociétés» (Cameron, 1992: 55).

Nesta perspectiva o museu ganha uma nova dimensão. Seu objectivo passa a ser o desenvolvimento global e integral de uma população/ comunidade perspectivada como «(...) la mobilisation de toutes les forces vives s'appuyant sur une continuité culturelle (le patrimoine) et sur une information concrète (l'exposition et la mise en mémoire de données objets)» (Varine, 1992: 69). No mesmo sentido a missão do museu deste torna-se mais extensiva pretendendo agora «(...) refléter la totalité de l'environnement et de l'activité de l'homme, en faisant appel aux manifestations de toutes sortes de la culture vivante, comme processus créateur du changement, cela afin de répondre aux questions posées par les hommes d'aujourd'hui» (Varine, 1979: 69).

Como consequência desta nova museologia, verificou-se a relativização do objecto museal dentro da instituição museal, o que lançou novas polémicas e controvérsias no seio dos museólogos. Esta inflexão foi de tal maneira significativa que se considera que o museu tradicional teve «(...) pour fonction d'étudier et d'analyser le passé sans prendre parti. Mais aujourd'hui, dans les musées de société, c'est impossible. Il faut s'exprimer sur le contemporain. Alors le musée transgressant sa tradition devient un musée d'idées dans lequel l'objet n'est que le support du discours» (Bary, 1994: 224).

Se o museu dito tradicional era entendido como uma instituição portadora de um conhecimento enciclopédico, com o objectivo de servir uma elite culta e de

transmitir o poder das nações ocidentais, sendo o objecto e o estudo desse objecto a actividade por excelência daquele, o confronto de ideias e as atitudes inovadoras espicaçaram os espíritos mais renitentes para a contemporaneidade. Urgia criar um novo paradigma de museu para responder aos novos desafios que a democratização cultural impunha.

A dicotomia entre o novo museu e o museu convencional ou tradicional traduz-se pelo interesse colocado no ser social, nas identidades, no desenvolvimento harmonioso das populações, nos métodos de autogestão, nas relações democráticas.

O novo museu, ao assumir várias formas como museu de identidade, de território, de sociedade, ecomuseu comunitário, entre outras propõe «(...) une pédagogie globale en ne traitant plus seulement des pratiques culturelles ou de l'architecture, mais aussi des relations de l'homme avec son environnement» (Hubert, 1985, 186).

A questão do tipo do novo museu, como atrás se pode inferir, torna-se bastante complexa e difusa dado que apresenta bastantes variantes. Halpin (1997) assinala que o museu «(...) devait exposer la communauté elle-même». Neste sentido, no novo museu, entende-se a exposição não como um produto final, onde não existe a participação da comunidade, mas como um processo em interacção com a comunidade, visando o bem estar e a comunhão entre o homem e o seu meio envolvente.

A partir dos anos 60, imbuídos de um novo estado de espírito que comodamente se apelidou de pós-modernismo, os museus sofreram gradualmente diferentes alterações quer ao nível conceptual, quer ao nível do desenvolvimento de novas experiências práticas. Estes incorporaram mudanças que, segundo Jean Davallon (1997), se traduziram nos seguintes aspectos estruturantes:

1. O primeiro diz respeito à mudança organizacional que se operou no interior do museu, nomeadamente através da especialização e formação do pessoal da instituição. De igual modo este primeiro aspecto incide numa melhor definição de competências, na hierarquização de matérias e na distinção clara das diversas funções afectas quer à investigação, conservação, quer à difusão e comunicação. Este alteração organizacional permitiu a formulação e disposição de novos serviços aos visitantes;

2. O segundo ponto teve a sua génese nas posições políticas que estes equipamentos culturais passaram a ser objecto. O museu ao ter que enfrentar a competição de outras actividades culturais, fruto de políticas que visavam a democratização e uma gestão mais racional, teve que se tornar mais profissional e colocar à sua disposição os meios técnicos e tecnológicos com o objectivo de se actualizar e oferecer um pacote de serviços competitivos em termos financeiros e de qualidade;
3. Por último, o terceiro aspecto de mudança faz referência ao nível social e simbólico, nomeadamente ao que é considerado património. Nesta perspectiva este conceito foi alargado, dando origem a novas formas de património bem como a novos tipos de museus, como os etnográficos que incorporaram melhor estas novas orientações museológicas. Esta concepção de património, mais comunitário, atingiu a sua melhor expressão nos ecomuseus.

Para concluir e face ao exposto o que deverá ser e representar o novo museu? Este deverá espelhar a mudança da sociedade no tempo e no espaço pois «C'est le complexe musée-société qu'il faut considérer ici. La museologie se demandera donc comment le musée peut aider une société à faire face à son futur et, en contrepartie, quelles sont les transformations qu'il est lui-même appelé à subir du fait de cette fonction prospective» (Deloche, 1989: 127).

Esta posição prospectiva é a que melhor se adequa ao caso concreto do museu da nova Aldeia da Luz. Tendo em conta a mudança física irreversível da velha aldeia para um novo espaço, é objectivo dos que participaram no processo de reinstalação a criação e reafirmação de uma memória identitária.

1.2.4. O novo museu e a sua intervenção comunitária

«Au lieu d'un musée «de quelque chose», nous nous trouvons donc en présence d'un musée «pour quelque chose», un musée pour l'éducation, l'identification, la confrontation, la conscientisation, un musée enfin pour une communauté, fonction de cette communauté»

(Milagro Gómez de Blavia (1985), Le musée de Barquisimeto: inventer ou errer, Museum,148)

A partir da década de 70, a aplicação de uma abordagem antropológica/etnológica e sociológica no mundo dos museus resultou da constatação de que estes não respondiam aos anseios da comunidade. De facto a realidade do museu não espelhava a realidade comunitária. A partir deste constrangimento, outras áreas disciplinares foram utilizadas com o objectivo de proporcionar as condições necessárias para o estabelecimento de relações mais estreitas entre o museu e a população. Este processo de aproximação do museu à comunidade e vice-versa conduziu necessariamente à criação de um novo tipo de museu .

Neste âmbito, o museu deixa de ter uma função essencialmente didáctica para passar a ter um papel mais activo, dinâmico e útil na consolidação e valorização do homem enquanto sujeito consciente de si e da sua riqueza patrimonial. Esta nova perspectiva foi fundamental para o novo museu uma vez que «(...) en la falta de concienciación, el museo no desempeñaba, evidentemente, el papel de transformador del hombre-objeto en hombre-sujeto» (Fernández, 1999: 115).

Nas últimas três décadas, adoptou-se uma tomada gradual de consciência do património pertencente à comunidade, onde os objectos da própria eram expostos. Por este facto foi dado um forte contributo para que, por um lado, o museu conhecesse a comunidade com um maior grau de profundidade e, por outro lado, a exposição dos objectos da própria comunidade, com uma linguagem que facilitasse a apreensão do contexto, proporcionasse a captação da realidade cultural.

O acervo do museu deve contemplar um leque vasto de objectos, quer os relacionados com o quotidiano doméstico, quer com as actividades económicas. Acresce a estes bens o espólio recolhido através das sondagens e escavações arqueológicas. Esta abordagem global do património de uma comunidade pretende a constituição de «(...) um acervo de memória colectiva, de práticas profissionais, de conhecimentos do meio físico e humano das suas áreas de influência, de capacidade de organização e de mobilização de diversas faixas etárias e sócio-profissionais» (Moutinho, 1989: 46). Continuando com o mesmo autor «É nossa convicção que o acervo de um novo museu é composto pelos problemas da comunidade que lhe dá vida» (Moutinho, 1989: 46). Nesta perspectiva a problemática dos novos museus

ultrapassa os aspectos formais relacionados com os objectos materiais para se dedicar ao património imaterial, bem como ao conjunto de preocupações e problemas cuja resolução é vital para a sobrevivência da comunidade. Neste sentido, o que diferencia uma comunidade não são os objectos da cultura material, mas os problemas específicos que a assolam .

A nova museologia vem legitimar esta perspectiva uma vez que considera que «(...) un museo es sobre todo una reflexión del hombre y su actividad, de su natural, cultural y medio ambiente social» (Fernández, 1999: 116). Indica também que «Su lenguaje es directo y específico, como es el del objeto, el de las cosas reales. El contacto o encuentro directo com el objeto produce en el visitante una comunicación tridimensional, y cumple en nuestro tiempo a la vez la función de expresión de la comunidad y la de convertir-se en instrumento a su servicio» (Fernández, 1999: 116).

Este novo tipo de museu, sustentado pelo movimento da nova museologia, cujos pressupostos foram já referidos, concede à instituição museal um conjunto de novas atribuições e responsabilidades, nomeadamente aos níveis de: função, intervenção/ serviço social, preservação, valorização dos seus valores identitários e da tomada de iniciativas que envolvam a comunidade ou determinados grupos da mesma. Esta capacidade de intervir é a mais valia dos pequenos museus locais. De facto os problemas são identificados mais rapidamente, dada a proximidade entre os técnicos e a comunidade. A partir daí desenvolver-se-á um conjunto de actividades/ estratégias que irão gerar sinergias. Estas medidas de auto valorização e participação gerem dinâmicas activas e reactivas que se tornam transversais à comunidade, estabelecendo-se um elo bastante forte entre os técnicos do museu e os elementos da mesma. A percepção da comunidade de que o museu representa um instrumento capaz, mobilizador e aglutinador de interesses, de intervenção para e com esta, permite não só que a memória desta fique devidamente acautelada, mas também faculta a identificação dos problemas específicos da comunidade e a apresentação de propostas ou medidas visando a resolução desses mesmos problemas. Estes poderão ser de índole cultural ou material. Qualquer que seja o problema mais premente, certamente que, em conjunto, o museu, a comunidade e a tutela encontrarão uma resposta válida e exequível.

Nesta linha assiste-se ao alargamento progressivo do estatuto do objecto tendo em conta que não só passaram a ser incorporados no museu objectos vulgares, graças à arqueologia e antropologia, habitualmente não associados aos objectos destinados ao museu, mas também porque se dá valor à cultura imaterial, através da valorização da memória como os mitos, as lendas, as receitas, a música (natural e cultural). Assim verifica-se que (Fernández, 1999)

El sistema de los objetos adquiere una dimensión más antropológica y social en la redefinición del museo y del objeto de museo según la *nueva museología*. Lo que «conduce a distinguir, en palabras de Davallon, la *museación*, que corresponde a una institucionalización del objeto en tanto que objeto del museo (es decir, en tanto que objeto de operaciones prácticas efectuadas por el museo), de la *patrimoniación*, que es el reconocimiento de un objeto (un objeto ordinario) en tanto que objeto del patrimonio (p. 123).

Em relação ao público, o pensamento das correntes da nova museologia focalizou-se não num público indeterminado, mas num grupo socialmente identificado. Esta é a preocupação principal do museu: trabalhar em função dos elementos que constituem a especificidade dessa comunidade, com os problemas que lhe são próprios. Daqui resulta, em última análise, a razão de ser da sua existência: um determinado público, com um conjunto de constrangimentos e potencialidades que lhe são próprias. A actividade museal deve ser canalizada de acordo com a despistagem dos pontos fortes e fracos que constituem a pluralidade da comunidade.

Assim, numa perspectiva passiva do público, o museu promove a sua interacção, através de um diálogo recíproco que se torna mais consistente quanto mais este seja capaz de desempenhar com competência as suas novas funções e receba o respectivo reconhecimento por parte da comunidade, através da adesão aos eventos comunitários que este promove.

Esta alteração profunda de encarar a relação do público com o museu, através da promoção da sua participação activa, foi um contributo que se consubstanciou com a aceitação, a nível internacional, do movimento da nova museologia. O público é chamado a desempenhar outras funções, a ser mais interventivo, a participar activamente na formulação das exposições, onde se transforma num visitante actor.

Esta necessidade de fazer participar a população onde se encontra implantado o museu fez com que este se preocupasse não só com o público passivo e o público activo, mas também com o público não visitante do museu. Assim sendo, que relações se estabelecem entre museu e população visitante? A Conferência Geral do ICOM (1995) respondeu deste modo a esta questão:

Los museos comunitarios tienen muchos puntos en común: los visitantes tienen relaciones entre ellos y con las exposiciones; los museos comunitarios cumplen la función de puntos de reunión para pueblos representados en ellos y de medios de comunicación con el mundo exterior; con frecuencia, organizan exposiciones vivas, que se oponen a la simple exhibición de "objetos en los muros"; por último, son el lugar donde la comunidad organiza sus fiestas y celebraciones. Otros aspectos que, con frecuencia, comparten son el bajo nivel de su presupuesto y la falta de reconocimiento que tienen a nivel nacional o internacional (Fernandez, 1999: 143).

Este novo tipo de museu vai capacitar-se com meios museográficos que permitem valorizar a identidade social e cultural de um grupo. Neste sentido a instituição museal poderá responder às novas solicitações da sociedade actual, em particular de responder à necessidade de memorização colectiva e de objectivação de uma identidade social. Foram estes os parâmetros que passaram a reger o novo museu, tornando-o mais flexível, permeável e humano.

O facto de uma comunidade reconhecer que é necessário contribuir e participar activamente, porque só assim é possível mudar, é um passo para a libertação de constrangimentos e de estigmas locais. O museu pode contribuir para a sua assunção como ser apartidário que alerta, sugere pareceres técnicos e orientações para as questões mais importantes que reforçarão os traços identitários da comunidade. É este esforço reflexivo e apelativo à capacidade quer individual, quer colectiva que permite a superação dos constrangimentos sociais, económicos, entre outros, que assolam um local ou uma região. A vontade e a predisposição de mudar são um factor essencial para a valorização da comunidade local. A iniciativa neste contexto deve ser entendida como « (...) o próprio fundamento de modificação: é uma resposta baseada na identificação e na análise de um problema em sua complexidade, seguidos de uma pesquisa de meios, depois da fixação de um objetivo, enfim, da escolha de um projeto (...)» (Varine, 1987: 31).

Tendo em conta o que se expôs anteriormente é curial que a comunidade «(...) invente son prope développement, son propre musée, comme elle sécrète son prope dialecte ou patois» (Varine, 1987: 3).

No tocante à participação da população, esta passa a assumir um papel duplo uma vez que é considerada como objecto e sujeito do museu. Através das exposições realizadas por ela própria, a população local deixa de ser uma simples receptora de mensagens veiculadas pelos técnicos especialistas. Tendo em conta que durante muito tempo a mensagem não era construída de modo participativo pela comunidade, mas sim imposta como uma verdade absoluta pelos técnicos, daí resultava uma desadequação da linguagem museal relativamente ao meio ou aos potenciais visitantes, criando-se inúmeras barreiras. O museu deve mudar de postura para permitir a tomada de consciência das tradições, da identidade, dos valores e potencializar a cultura de uma região/comunidade. Este processo complexo só se materializa se for acompanhado e tiver o envolvimento permanente da população. O desenvolvimento de actividades que apelem à investigação, à recolha de informação relacionada com a história dos sujeitos individuais e colectivos traduzir-se-á num melhor conhecimento de si mesmos e estimulará sentimentos de auto-estima e segurança em relação à sua identidade e cultura. É num ambiente assertivo que se redescobre o passado, se cimenta o presente e se relança o futuro. Para que o diálogo produtivo se concretize, é necessário que o museu utilize os novos métodos protagonizados pela nova museologia, para efectuar novas aproximações agora de natureza sócio-comunitária e ecológica.

Criar as condições necessárias para a consciencialização comunitária passou a ser um dos objectivos prioritários do museu. Este utiliza para o efeito metodologias que, como já se viu anteriormente, aproximam e estimulam as pessoas a uma interacção dialógica. Esta permite uma troca de experiência, de saberes, de atitudes e onde os objectos se tornam evocativos. A exposição é o método por excelência que proporciona este intenso interagir uma vez que cria um sistema de comunicação-informação entre os diferentes interlocutores. Por isso o discurso expositivo deve ser transversal, isto é, a sua linguagem museológica deve ser entendida pelos diferentes públicos que a visitam por forma a responder cabalmente às questões que eventualmente lhe sejam colocadas. Daqui decorre um sentido de cultura, entendida

como «0 conjunto de soluções encontradas por um homem e pelo grupo, aos problemas que lhe são colocados por seu meio ambiente natural e social» (Varine, 1987: 30).

No entanto, para que todos os aspectos anteriormente referidos sejam levados à prática, é necessário que se faça uma complementaridade e extensão entre o museu tradicional e o novo museu, apostando este em novos conceitos como a descentralização. É a aplicação deste conceito que permite diluir os obstáculos materiais que, aliados às distâncias geográficas, se transformam em autênticas barreiras de acesso a este. Torna-se portanto essencial «(...) décentraliser le musée et de le rapprocher physiquement de son public potentiel; par exemple de ceux qui vivent à la campagne, ou de ceux qui dans les grandes villes habitent loin du centre où les musées sont concentrés» (Maure, 1977/1978: 28). Esta nova perspectiva de abordar as questões relacionadas com o museu, agora, numa perspectiva do público, contribui certamente para uma gradual aproximação do museu ao seu público alvo e, por sua vez, aposta em transmitir uma imagem diferente daquela que foi interiorizada pelas gerações anteriores sobre o museu. O museu torna-se de todos, transformando-se num serviço público que atravessa transversalmente a sociedade. A procura de nichos de mercado que anteriormente não estavam familiarizados com a instituição museu deve ser enquadrada na política de democratização cultural. Quaisquer que sejam as barreiras a enfrentar, o novo museu reclama para si um novo tipo de função, um novo tipo de intervenção junto da comunidade que lhe é mais próxima. Daqui resulta uma nova focalização nos objectivos do museu.

No respeitante à selecção do objecto, esta passa a ser feita em partilha com a comunidade e não de acordo com os parâmetros do museu tradicional. A importância do objecto museológico dentro do museu é relativizada em detrimento da população do contacto formal e sobretudo informal com a comunidade. O museu descentralizado aparece assim (Maure, 1977/1978)

(...) au service exclusif de la communauté dans laquelle il est installé. Il ne s'agit plus de délivrer un message universel à un public indéterminé, mais de mettre la population locale en contact avec sa propre histoire, ses propres traditions, ses propres valeurs, etc. Au moyen de ses activités le musée contribue à rendre la communauté consciente de son identité; identité qui a été plus moins niée pour des raisons historiques, sociales, raciales ou autres, ou perturbée par la centralisation, l'urbanisation, etc (p. 30).

Ao introduzir a comunidade no centro das atenções do museu, este ganha especificidades e particularidades, até então não valorizadas. O museu assumiu que «L'êre humain est par essence un animal communautaire, même si les manifestations de ce caractère d'ordre quasi biologique sont variables» (Varine, 1991: 18). Do mesmo modo, para Varine (1991), comunidade «(...) désigne, à partir de critères endogènes exprimés ou non, une population vivant sur un territoire, consciente des affinités et des différences qui caractérisent ses éléments ainsi que des rapports conflictuels de ceux-ci avec leur environnement, et dont l'avenir est au moins partiellement commun» (p. 25).

O novo museu encerra em si uma nova concepção que valoriza a «(...) vision globale et écologique de l'êre humain en rapport avec son milieu naturel et socio-culturel» (Maure, 1977/1978: 30). A aplicação de uma perspectiva ecológica a este novo museu facilita a abordagem e a integração do museu com a comunidade e vice-versa, principalmente mais concretizada nos pequenos museus locais que servem uma comunidade nos seus diferentes aspectos. A dessacralização dos objectos artísticos e a valorização dos objectos ordinários contribuíram decisivamente para a participação e valorização da população na construção do museu, bem como do seu discurso museológico, participando activamente nas suas actividades. Desta forma «La communauté elle-même est à l'origine de ces activités, et a en fait la responsabilité du choix et du contenu des programmes» (Maure, 1977/1978: 30). As exposições resultam da intercepção dos trabalhos e da investigação da comunidade conjuntamente com os técnicos especializados dos museus, tendo estes um papel essencial no fornecimento de orientações/ condições à comunidade para ela se poder exprimir quer verbalmente quer cenográficamente. A partir do momento em que a população constrói gradualmente um conhecimento mais profundo da sua comunidade, o museu reforça a sua identidade e fica mais capacitado para poder resolver os problemas. Neste sentido a distribuição e a disponibilidade das pessoas em receber e procurar informação torna-as em seres humanos muito melhor preparados. Neste sentido o museu redefine o seu papel, transformando-se num autêntico agente de desenvolvimento humano.

Este novo tipo de museu, com novas funções, vai descer ao terreno e actua com e para as populações. Conjuntamente elaboram planos de actividades que, em última análise, visam a formação do ser humano. Esta sensibilidade não era fomentada no museu tradicional que, por isso, não conseguia responder às preocupações da comunidade. Os novos museus apresentam um estrutura diferente, muito mais flexível, onde o conceito de família toma um sentido mais recorrente. O funcionamento interior do museu passa a privilegiar o contacto com o público e as comunidades locais, a valorizar e a encorajar as ideias e o contexto locais. Progressivamente o museu e a museologia assumem-se tanto das ideias e do contexto envolvente como dos objectos museológicos. O museu passa a ser o destino natural não da cultura, mas o local, por excelência, onde se valorizam as culturas e as subculturas. O museu torna-se um centro multicultural. Assim, o objecto museológico não se faz apenas por critérios rigorosos a nível técnico, científico e histórico, devendo ter presente todas as outras dimensões complexas que lhe deram forma e sentido. Na continuação do anteriormente referido torna-se condição necessária que o museu reencontre a sua linguagem museal para conseguir materializar estes novos objectivos.

Do exposto ficou claro que o museu actual é uma «(...) entidade aberta sobre o meio, consciente da sua relação com o seu próprio contexto social». (Moutinho, 1993: 5). Através da assunção desta realidade, assim se poderá enriquecer o tempo social que poderá advir.

1.3. A problemática dos museus de comunidade: o caso do museu da Luz

«Un musée est un moyen, un instrument dont une société donnée dispose pour trouver, concrétiser, marquer, signaler son identité, c'est-à-dire son territoire et ses frontières dans le temps et dans l'espace, par rapport à d'autres sociétés et groupes socioculturels» (Marc-Alain Maure, (1984/1994: 86), *Identité, écologie, participation: nouveaux musées, nouvelle muséologie*– Vagues, Une anthologie de la nouvelle muséologie 2.

Os museus de comunidade são, entre outros tipos de museus, um dos que melhor poderá servir os interesses de uma população ou pequena região. Aliás para muitos especialistas, o museu de comunidade será o tipo de museu do futuro, aquele «(...) qui fait du citoyen le sujet du musée aussi bien que son objet et son acteur privilégié» (Varine, 1992: 20). O futuro museu da nova aldeia da Luz integra-se nesta linha e pretende-se que ele, como pequeno museu esteja «(...) sur la place du village, au même titre que la mairie, le café, l'école, l'église. Mais il sera le centre culturel et social de premier niveau, lieu d'éducation de base et de mobilisation de la ressource humaine et patrimoniale locale» (Varine, 1992: 21).

O museu da Luz surgiu de um contexto muito particular, devendo por isso ser analisado e discutido sobre esse prisma. Na sua criação subjaz uma situação muito complexa, resultante da existência e da coabitação de muitos interesses públicos e privados, elementos com capacidade de interferir positiva e negativamente na prossecução do projecto museológico para a comunidade da Luz. Por isso, no processo geral de realojamento da aldeia, diversas reacções e atitudes cedo despontaram: uns bloquearam as propostas inovadoras apresentadas aos habitantes, enquanto outros assumiram uma postura passiva e até derrotista; já alguns, com maior abertura e cientes de que o momento representava a grande oportunidade de mudança de suas vidas, optaram pelo diálogo e pela valorização das propostas surgidas ao longo da consolidação de todo o processo. Assim sendo, o museu da Luz, como museu comunitário assenta «(...) sur la mobilisation des différentes composantes de la population d'un territoire, et sur des arbitrages difficiles entre les objectifs et les intérêts sectoriels de ses membres» (Varine, 1992: 8).

Estas diferentes opiniões e perspectivas sobre o processo de realojamento mergulharam a comunidade num conflito interno que se tornou bastante complexo de conduzir e gerir. No entanto a problemática da reinstalação da aldeia da Luz gerou uma ampla discussão dentro e fora da comunidade verificando-se uma acção comunitária pouco comum neste aglomerado, entendendo-se esta como «(...) l'action qui est le fruit de l'initiative et de l'effort synergique des membres d'une communauté, en vue d'objectifs correspondant aux intérêts du développement global celle-ci» (Varine, 1991: 99). De igual modo, a criação de um gabinete de apoio para a reinstalação da aldeia (GRAL), só por si, representou uma intromissão na comunidade.

Esta realidade tanto mais se faz sentir quanto maiores eram as incompatibilidades surgidas durante o processo, tendo em conta as suas diferentes valências.

No projecto geral de reinstalação da aldeia da Luz, todos os processos em curso implicaram uma concertação prévia com os sujeitos da comunidade, seja em termos de pessoas privadas seja em termos de instituições representativas da aldeia, nomeadamente a Junta de Freguesia da Luz e a Câmara Municipal de Mourão. Das principais fases por que passou todo o processo destacaram-se as seguintes:

1. Consensualização por parte das instituições que directamente participaram na análise e aprovação do plano de pormenor da Nova Aldeia da Luz;
1. Redefinição do processo dos autos de expropriação das habitações;
2. Processo de concertação com os proprietários para consensualizar a forma de compensação das suas actuais casas por novas habitações;
3. Processo de emparcelamento rural a que a freguesia irá estar sujeita;
4. Processo de desmantelamento quer da freguesia, quer em toda a zona do regolfo de Alqueva;
5. Desenvolvimento do projecto museológico do museu da nova aldeia;
6. Escavações arqueológicas, destacamento das pinturas murais, desmontagem dos elementos de cantaria, previamente identificados, bem como da desmontagem da Igreja de Nossa Senhora da Luz;
7. Processo de trasladação do cemitério da aldeia da Luz;
8. Processo de mudança da antiga aldeia para a nova aldeia;
9. Processo de desmantelamento da antiga aldeia.

Tendo em conta os aspectos anteriormente enumerados, acresce o facto de a aldeia da Luz ser uma comunidade relativamente fechada, para quem o projecto de Alqueva representou mais constrangimentos e perdas do que benefícios. O sentimento de que a comunidade da Luz tinha que ser sacrificada para bem do desenvolvimento da região e do Alentejo provocou fortes perturbações naquela comunidade, criando em muitos amplos propósitos reivindicativos. A tranquilidade muitas vezes aparente desta aldeia nunca mais foi a mesma. As pessoas foram sujeitas a uma pressão constante, não só pelas necessidades de informação e participação, necessários à natural prossecução da reinstalação, mas também pelas constantes solicitações de

elementos externos que, por simples curiosidade ou interesse, tornaram a aldeia apetecível em termos de estudos académicos.

Como os problemas eram de complicada resolução e porque nem sempre as pretensões da população foram geridas da melhor maneira, o clima de confiança entre a EDIA S.A. (Empresa de Desenvolvimento e Infra-estrutura de Alqueva) e a população sofreu constantes flutuações, verificando-se há muito uma crescente quebra de confiança. Se em termos institucionais as relações se tornaram bastante difíceis, foi necessário encontrar uma outra via onde a presença do poder não estivesse tão vincada. A imposição, mesmo a mais pequena, se fosse interpretada como tal, traduzia-se num factor fortemente perturbador, nada propício para o desenvolvimento de projectos que, para se materializarem, necessitavam da presença da comunidade.

Trabalhar em comunidades pequenas, em situações normais, exige, por parte dos técnicos, uma postura/ atitude muito especial por forma a se estabelecer os laços de confiança necessários para o desenvolvimento de determinado projecto. Na Luz, só a partir do momento em que a comunidade aceitou a presença dos técnicos, é que estes puderam começar a desenvolver gradualmente o seu trabalho. A simplicidade, o respeito e o saber ouvir os detentores de conhecimentos, transmitidos de geração em geração, proporcionaram o desencadear de relações de partilha que conduziram necessariamente à apreensão dos traços identitários da comunidade.

A especificidade da aldeia da Luz levou à interiorização/ consciencialização dos técnicos perante a situação vivida pela comunidade: a mudança forçada face ao projecto de Alqueva. Resolver os problemas relacionados com o processo de concertação das casas de habitação, decidir o emparcelamento rural, envolver-se no processo de trasladação dos familiares sepultados no cemitério da aldeia da Luz foram algumas das diferentes responsabilidades por que passaram os habitantes da aldeia da Luz. A estes aspectos é de acrescentar não só o envolvimento e o investimento pessoal para a preparação da mudança física da aldeia, mas também a colaboração de muitos habitantes para a materialização da colecção do museu da nova aldeia da Luz, através da doação/ empréstimo dos seus objectos e da transmissão dos conhecimentos por parte de profissionais mais especializados, como sejam os abegões, ferreiros, sapateiros, pescadores, entre outros. Tendo em conta este contexto, tornou-se muito

difícil actuar no terreno e trabalhar com uma base sólida uma vez que os problemas e as incompatibilidades criadas com as outras iniciativas em curso reflectiam-se necessariamente no projecto museológico. Foi a partir da constatação da fragilidade em que se estava a trabalhar que se tomou a decisão preventiva de não se rejeitar as peças que eventualmente pudessem estar repetidas e que fossem mais representativas.

Quando se iniciaram as primeiras prospecções junto da comunidade com vista à avaliação das condições existentes para o desenvolvimento de um trabalho qualificado e consistente, a equipa que foi para o terreno tinha a perfeita consciência do momento especial que os habitantes desta comunidade estavam a viver. A partir desta constatação delineou-se uma metodologia de abordagem de modo a se obter rapidamente a adesão da população para a aventura de se conseguir encontrar e reunir os fiapos de memória de uma vida rural a esmorecer rapidamente.

Neste âmbito, o estabelecimento de um trabalho colaborativo resultou, num primeiro momento, não só do desenvolvimento de algumas iniciativas apelativas à participação directa ou indirecta da população, mas também do envolvimento de jovens da própria aldeia na organização e dinamização de actividades comunitárias. Estas primeiras abordagens ao mundo museológico foram protagonizadas, a diferentes níveis, pela Junta de Freguesia, Câmara Municipal de Mourão e pela EDIA, mas sempre numa perspectiva informal.

Se as instituições envolvidas no processo de reinstalação tiveram por vezes um relacionamento bastante difícil, na abordagem da questão do novo museu optou-se por individualizar/ personalizar o processo por forma a desveiculá-lo de todos os outros problemas, relacionados principalmente com a concertação das habitações. Neste sentido, a EDIA S.A. levou a efeito, em parceria com a Junta de Freguesia da Luz e a Câmara Municipal de Mourão, e através de alguns jovens da aldeia, uma campanha de sensibilização e informação da comunidade para a necessidade de se preservar a memória/ identidade da aldeia. De igual modo efectuou uma campanha informativa sobre o novo equipamento cultural, o museu, e seu papel na reorganização e dinamização na nova aldeia da Luz.

Em termos práticos estas iniciativas conduziram ao aluguer de uma casa para a realização de uma exposição temporária, em 2002, intitulada "Memórias de uma

aldeia", organizada a partir dos objectos doados/ emprestado pela comunidade. Igualmente este primeiro passo preparou o terreno para a equipa externa de especialistas que brevemente iria começar o seu trabalho de recolha de elementos que permitiram, mais tarde, a formalização do discurso expositivo das primeiras exposições inaugurais.

Foi a partir desta experiência que se conferiu a correcção da metodologia adaptada, uma vez que a população aderiu em massa e, portanto, a atitude a ter para com a comunidade só poderia ser a de uma cumplicidade total, onde não fosse visível, sobre pretexto algum, uma relação vertical, mas horizontal, onde cada interventor tinha um papel perfeitamente definido, sendo indispensável a participação das diferentes partes para a materialização do museu.

A interiorização destes princípios quer por parte dos técnicos, quer por parte da população, imprimiu nesta uma maior sensibilidade para as questões relacionadas com a preservação e valorização da sua identidade e memória, enquanto comunidade inserida num determinado contexto. Foi com orgulho que os habitantes da aldeia da Luz levaram os seus familiares e amigos a ver a exposição. Muitos também não esperaram pela visita dos especialistas a suas casas e tomaram a iniciativa de entregarem as suas peças no espaço onde estava patente a exposição. Este tipo de interacção permitiu o acesso às habitações da comunidade para identificar/ recolher os objectos que fossem mais pertinentes e promoveu a consolidação do acervo museológico do museu, através do reconhecimento, por parte da comunidade, da necessidade que havia em preservar, valorizar e transmitir os traços identitários que marcaram a antiga aldeia da Luz, a fim de ficar um testemunho qualificado do seu "modus vivendi".

De salientar que trabalhar em comunidade levanta dificuldades para alguns técnicos e comporta vários riscos tendo em conta o contexto específico desse trabalho. No caso concreto do museu da Luz não surgiram obstáculos na integração e no trabalho colaborativo com a população, mas serão de esperar alguns problemas na manutenção da estrutura museal dada a implicação de recursos materiais e humanos a afectar a este equipamento cultural qualificado.

O museu da Luz assume uma particular pertinência uma vez que não se trata apenas de um comum museu de identidade mas representa um equipamento colectivo

que tem como função amparar e reconfortar os habitantes da Luz. Porque a nova aldeia comporta uma linguagem diferente e se apresenta, num primeiro momento, destituída de qualquer calor humano, aquele elemento principal torna o processo de readaptação muito difícil, principalmente para as pessoas mais idosas. Estas, portadoras de um modo de vida fortemente ligado às práticas culturais herdadas de geração em geração, onde o mundo rural dominava o quotidiano das pessoas, foram abaladas pela mudança física da aldeia; porque não possuem a plasticidade mental dos mais jovens, sentem muito mais dificuldade na recriação do seu mapa mental.

Neste sentido, o papel do museu não se limitará apenas preservar a identidade e a memória desta aldeia mas proporcionará aos seus habitantes um espaço onde os seus objectos estão inseridos num determinado contexto. A remissão para outros tempos e para outras memórias, vivas e cheias de recordações, irá contrabalançar com a imagem da nova aldeia.

Neste sentido, considera-se que o museu terá um efeito indutor no bem-estar da comunidade. Para além disso, sendo este um museu de identidade funcionará como um meio «(...) du développement local, global, partenaire et acteur, tant par sa richesse et son langage propres, que par sa faculté d'identification et de catalyse de l'initiative locale» (Varine, 1992: 21). A ida ao museu não será como uma visita normal, mas permitirá aos visitantes um confronto com uma realidade que, não existindo fisicamente, deverá ajudar a reflectir sobre todo o processo de mudança; proporcionará também uma catarse, por forma a que mais tarde possam superar o processo de mudança, voltando novamente a pensar e reconstruir o futuro, agora, assente numa realidade diferente. Assim, o museu, numa fase inicial, deverá ser possuidor de um discurso expositivo qualificado que retrate a vida da aldeia. Só deste modo poderá exercer sobre esta um efeito terapêutico, que efectue uma acção psicológica positiva e reconfortante, facilitadora da readaptação da população às novas casas de habitação e à nova aldeia, de modo a inverter situações de depressão, stress e ansiedade.

Pode dizer-se que o museu deverá ter a capacidade de pensar e interferir positivamente na reconstrução do novo futuro, entrando, inclusivamente, em áreas que não são da sua competência directa, mas que poderá e deverá funcionar como o

elo agregador dos interesses relacionados com o bem-estar físico e psicológico da aldeia.

Tendo como princípios orientadores da sua actuação museológica os parâmetros veiculados pela problemática teórico/ prática dos museus comunitários, é de referir que estes apenas funcionam por forma a permitir um enquadramento base sobre o qual se irá escarpelizar os que, neste caso, fazem ou não sentido, tendo em conta a singularidade do museu da Luz no panorama museológico português. Nesta perspectiva, o museu da Luz deve ser entendido no contexto induzido pela criação do maior lago artificial da Europa, onde o sacrifício de alguns foi feito em nome do desenvolvimento duma região que enfrenta sérios problemas de desertificação. Os efeitos negativos do processo de reinstalação, em termos psicossociais, realçaram o papel do museu, acrescentando a este a responsabilidade de diminuir e suplantar tais impactos.

O processo negocial das habitações arrastou-se sucessivamente ao longo destes anos e verificou-se um crescendo de contestação sobre a aceitação final das novas habitações. A introdução da problemática de constituir o acervo museológico veio, de certa forma, proporcionar um novo olhar sobre o passado e, sobretudo, começar a perspectivar positivamente o futuro da nova aldeia. A focalização das preocupações das pessoas na procura de objectos e recordações relacionados com o mundo dos afectos, proporcionados por uma vida centrado no campo e para o campo, possibilitou e proporcionou uma maior receptividade para a criação do museu. Esta abertura de mentalidade, adicionada à valorização e orgulho que os habitantes colocam nos seus testemunhos, por mais simples que sejam, permitiu lançar uma base de confiança e de reconhecimento da importância da criação da colecção do museu da Luz. Neste caso não se verificou a aplicação integral de um modelo teórico-prático, mas sim, um conhecimento profundo da realidade local. Desta é que partiram soluções técnicas que permitiram encontrar a melhor abordagem museológica. Dadas as características deste exemplo, considera-se mais pertinente o olhar atento e cúmplice sobre os elementos identitários da comunidade para os enquadrar no modelo teórico em vez de partir de um modelo e aplicá-lo a esta realidade concreta.

Importa acrescentar que o museu da Luz surgiu dentro de um quadro muito especial e, por esse motivo, deve ser entendido na óptica desse contexto. O museu da

Luz foi considerado e validado por forma a diminuir os impactos psicossociais negativos decorrentes do processo de reinstalação da aldeia, bem como de ponto de partida para perspectivar o futuro, dentro de um quadro de desenvolvimento sustentado da nova aldeia. Estas duas premissas marcam a grande diferença entre os museus de comunidade/ identidade comuns da singularidade, objectividade e função do museu da nova aldeia.

O museu da Luz resulta de um compromisso conceptual entre uma museologia que se constrói e uma colecção disponibilizada pelos habitantes da Luz. Pretende-se que ele seja interventivo, dinâmico e que partilhe preocupações, reflexões, anseios. O museu deverá deter um papel estruturante na (re)definição e (re)contextualização territorial, ambiental, económica e psicossocial da comunidade luzense. Estes últimos aspectos ultrapassam em muito a problemática que encerra a colecção do museu da Luz, projectando a sua intervenção dentro e fora do museu.

Conseguir promover uma boa dinâmica de interacção entre os técnicos envolvidos no projecto museológico e a população, de modo a interligar e a construir um discurso coerente e qualificado sobre o significado de um mundo rural cujos testemunhos são poucos mas significativos, é uma forma de apelar à memória, à identidade, ao mundo dos afectos que irão proporcionar uma base de sustentação sólida para o relançamento de um futuro, cujas memórias, identidade e os afectos se terão que reinventar. Isto porque a antiga aldeia, portadora de múltiplas linguagens e interpretações construídas e reconstruídas geração após de geração, bem como de toda a zona envolvente (campo), carregada de ritualizações, foi, de repente, interrompida.

Se para uns, a materialização desta situação foi encarada como um desafio, como uma aventura onde se procuraram concretizar velhos sonhos, esperanças e ambições, para outros, representou um desafio analisado com muita desconfiança e receios. Se para os primeiros o museu representa desejavelmente um agente activo e interventor qualificado, congregador e coordenador das novas sinergias resultantes do novo contexto emergente, isto é, o elemento água e as novas práticas a ele associadas, para os segundos, representa um espaço de reflexão, de revisitação de um passado organizador da vida da aldeia em sintonia com os ciclos das culturas. Um depósito da memória onde se encontrarão os traços identitários mais significativos

da comunidade. A memória da vida da aldeia é protagonizada pelos próprios elementos da comunidade de modo a que se estabeleça uma relação umbilical entre esta e o museu. Para que esta relação se materialize e perdure, o museu da Luz, «doit être une institution vivante» (Kinard, 1971/1992: 107), papel esse que segundo Kinard (1971/1992) «(...) doit servir de forum où des voisins peuvent se rencontrer et discuter. Il doit attirer l'attention sur les problèmes urgents et inspirer les gens à se dépasser» (p. 107).

A responsabilidade do museu é acrescida dadas as conhecidas limitações de infra-estruturas, humanas, técnicas e financeiras a nível concelhio. A resposta a dar por aquele deverá ser rápida e qualificada de modo a enfrentar os novos desafios e a projectar uma comunidade, aumentando e estimulando o seu amor próprio. Ao mesmo tempo o museu da Luz, pelas suas características arquitectónicas, museológicas e museográficas, é o reflexo de uma situação radical e por isso marcará certamente o panorama da museologia portuguesa.

O museu da Luz deve afirmar-se como um lugar operativo da vida cultural da aldeia, como uma porta aberta e um cartão de visitas por excelência do concelho de Mourão. Os predicados que disponibiliza aos visitantes conferir-lhe-á decerto um papel de referência na museologia local, regional e nacional.

O museu da Luz apresenta-se assim com uma dupla responsabilidade: por um lado assume-se como uma estrutura que focaliza a sua atenção nos aspectos identitários da comunidade e, por outro lado, pretende responder às necessidades culturais dos visitantes que visitam a aldeia e o museu.

A visibilidade do museu na comunidade não deverá passar apenas pela realização de exposições, mas deverá ser um agente privilegiado de dinamização comunitária a fim de envolver directamente as diferentes camadas etárias nas actividades culturais que o museu planear ao longo do ano, tendo como intuito a coesão social, o reforço da identidade desta comunidade e o perspectivar do seu futuro.

Esta intervenção comunitária, apesar de promovida pelo museu, deverá ser partilhada entre as instituições locais, entre elas a Associação de Jovens "Campos de Lousa", a Sociedade Recreativa Luzense, o Centro de Dia, a Escola Básica Integrada de Mourão, a Junta de Freguesia da Luz, a Câmara Municipal de Mourão e outros agentes

concelhios. Deste modo, com esta cooperação, tenta-se abarcar o maior número de pessoas no projecto cultural que emanará do museu.

Após a recolha, a doação de objectos e de testemunhos de histórias de vida que a maior parte da comunidade cedeu para a concretização dos conteúdos do museu, este deverá desenhar e desenvolver um plano de actividades que lhe permita restituir e consolidar a partilha de informação e de acontecimentos. Só a partir do momento em que se consolidar esta comunhão e cumplicidade é que se estabelece uma verdadeira relação de confiança entre o museu e a comunidade, passando deste modo a integrar-se plenamente na aldeia e também a receber da população um reconhecimento que conferirá ao museu uma maior dimensão; este poderá então extravasar o âmbito cultural da sua intervenção.

Estes aspectos são bastante importantes para a comunidade e para o museu da Luz uma vez que este não pode centrar a sua acção só na formulação de novas exposições, mas sim, e principalmente, no desenvolvimento de acções partilhadas de cariz comunitário por forma a assumir-se claramente como um agente dinâmico e interventivo, com capacidade de congregar sinergias em volta do progresso e do desenvolvimento da nova aldeia, onde se perspetive um futuro com novas oportunidades e novos protagonistas.

O museu da Luz deve incorporar este conjunto de preocupações contextuais por forma a dar uma resposta cabal e efectiva à comunidade onde está inserido e ao seu desenvolvimento plurifactorial. Desenvolvimento este que deve ser entendido numa perspectiva gradual, progressiva, consistente e constante, amplificando novas energias passíveis de proporcionar e criar um dinamismo no interior dos diferentes grupos que constituem a comunidade luzense.

Uma vez que a nova aldeia da Luz possui um conjunto de infra-estruturas qualificadas, o museu da Luz deverá desenvolver acções não só no seu edifício, mas também promover iniciativas nos outros equipamentos sociais e colectivos como forma de os valorizar e de facilitar a apropriação desses espaços, principalmente pelas pessoas com mais idade.

Este desenvolvimento sustentado deverá ser formulado numa perspectiva integrada onde se cruzem os mais diferentes interesses, quer os defendidos pelos habitantes, quer os promovidos pelas instituições e autarquias locais.

O museu da Luz comunga assim da linguagem, interesses, expectativas e esperanças da própria comunidade onde está inserido bebendo na sua identidade cultural e amplificando-a.

O desenvolvimento sustentável desta comunidade assenta assim em dois pilares fundamentais: o primeiro refere-se à acção lúcida dos habitantes da aldeia da Luz relativamente às particularidades/ singularidades em que se envolveram e por que passaram; o segundo aspecto axial relaciona-se com o novo enquadramento paisagístico profundamente alterado e que, por si, representa uma nova realidade resultante da nova matriz: a água de Alqueva.

Aproveitar em benefício próprio este novo elemento, numa perspectiva de cultura e lazer, é o grande desafio que se avizinha e para o qual é necessária uma profunda consciência por parte dos habitantes, instituições e autarquias. Para que a população consiga retirar benefícios, é necessário mudar a atitude e a mentalidade "sindicalista" e "reivindicativa" que imperaram até à conclusão do processo de reinstalação da nova aldeia da Luz e investir em acções concertadas e participadas, onde as capacidade de trabalho, o empenhamento, a criatividade, as competências, os conhecimentos sejam validados e valorizados como manifestações dos traços identitários próprios (saber fazer, memórias, costumes, tradições, etc.).

Naturalmente que, para desenvolver este tipo de intervenção social bem como para alargar o complexo museológico a novos pólos, o museu amplifica as suas responsabilidades, necessitando de um corpo profissional capaz de dar resposta aos desafios que se avizinham.

Por último é de salientar que as recolhas de informação não ficaram limitadas ao âmbito museológico, mas foram consideradas noutras áreas e em trabalhos realizados durante este processo. Assim incluem-se a realocação das cantarias existentes na antiga Igreja Matriz para a nova Igreja, como por exemplo o arco gótico, a pia baptismal, o púlpito, bem como das pedras tumulares mais antigas para o novo cemitério. A ideia de que foi feito todo o possível para preservar e evocar a memória de uma aldeia, com os seus sítios, lugares e pessoas, materializados no novo núcleo da memória, já está interiorizada pela população da aldeia. No entanto caberá ao museu a responsabilidade de valorizar e promover novas atitudes mentais perante o futuro.

O museu da luz em termos museológicos surge como uma solução de compromisso, coexistindo um edifício qualificado de grande dimensão estética e uma colecção fruto do interesse e empenho da comunidade. Apresenta-se assim como ponto fulcral e razão de existência de uma região que, partindo do edifício como peça arquitectónica, consegue atrair vários elementos endógenos e exógenos para uma estratégia de desenvolvimento de dinamização social.

Tendo em conta que o novo equipamento foi inaugurado em 22 de Novembro de 2003, espera-se que o processo desencadeado desde 1997 consiga concretizar alguns dos pressupostos subjacentes à criação do novo museu. O tempo confirmará se este museu de comunidade representará um espaço de invenção criativa do futuro da nova aldeia da Luz.

PARTE II

**NOVA ALDEIA DA LUZ:
ENQUADRAMENTO URBANÍSTICO E PROGRAMAÇÃO DO MUSEU**

CAP. II – O LUGAR DO MUSEU DA LUZ

Uma vez tomada a decisão política de construção de uma nova aldeia era necessário procurar um novo local para a implantação desta. De igual modo se colocou a questão dos novos espaços de âmbito cultural: o museu e os restantes equipamentos que concentram a memória dos afectos da comunidade. Esta é a linha de força a desenvolver neste capítulo.

2.1. Implantação da nova aldeia

O projecto da construção da barragem de Alqueva teve como consequência directa a submersão da aldeia da Luz, dado que esta se encontrava abaixo do Nível de Pleno Armazenamento (NPA) da albufeira. Assim, aquando da retoma dos trabalhos de construção da barragem de Alqueva, patente na Resolução do Conselho de Ministros, nº 395/ 80, de 21 de Outubro, levantou-se novamente o equacionamento do problema da aldeia da Luz. Este facto conduziu à necessidade de se efectuar a sua reinstalação noutra local completamente diferente da sua actual implantação. Esta imposição de mudança territorial levantou problemas muito complexos que, por via directa e indirecta, promoverão uma nova relação psico-espacial e um novo contexto (re)criado.

Antes da tomada de decisão sobre a zona de implantação da nova aldeia da Luz, surgiu também como solução alternativa a construção de diques que permitisse a não submersão da aldeia. No entanto a reacção negativa quer por parte de alguns especialistas, quer por parte da população, formalmente comunicada pelas autarquias locais, afastou decisivamente esta alternativa em 1995.

Para além da hipótese alternativa da construção de diques, foi igualmente discutida a reinstalação da aldeia noutra local, no concelho de Mourão. Relativamente a este aspecto também existiu uma alternativa que foi rejeitada quer pela Câmara Municipal, quer pela Junta de Freguesia, nomeadamente a sua implantação na herdade da Cerejeirinha. Esta herdade fica localizada não na freguesia da Luz, mas na zona

envolvente de Mourão. Após a rejeição desta hipótese, foi desejo da população da Luz que a nova aldeia ficasse integrada dentro da freguesia do mesmo nome.

Assim, a questão da localização da nova aldeia da Luz espelhou a intenção da população em implantá-la dentro da área da freguesia da Luz e, dentro desta, nos limites das Herdades dos Pássaros de Cima e da Juliôa, conforme ficou expresso na reunião aberta à população, promovida pela Câmara Municipal de Mourão e pela Junta de Freguesia da Luz, em 15 de Dezembro de 1981.

Assim, a elaboração do Projecto de Plano da Nova Aldeia da Luz resultou da vontade directa da população da aldeia através da sua consulta, veiculada formalmente pela Câmara Municipal de Mourão e pela Junta de Freguesia da Luz. Mais tarde, com a realização de uma consulta pública sobre as propostas expressas e sua consequente aprovação pela Assembleia Municipal de Mourão, ficou concluído o Plano de Pormenor da Nova Aldeia da Luz, realizado pela equipa do arquitecto João Francisco Figueira, ganhadora do concurso internacional para a elaboração do Projecto do Plano de Pormenor da Nova Aldeia da Luz, (Cf. anexo II doc. XIII). O Plano de Pormenor é um dos principais instrumentos para se proceder ao realojamento da nova aldeia uma vez que visa definir os espaços e as suas utilizações na nova aldeia durante dez anos.

No entanto, este foi também um processo ao mesmo tempo complexo e motivador uma vez que havia a necessidade imperiosa de articular e alterar o enquadramento jurídico com a realidade plural deste processo de reinstalação, como atesta o Despacho Conjunto nº 117-A/81 que assim se referiu na altura à nova realidade a operar pela reinstalação da aldeia da Luz:

A problemática decorrente desta situação, vasta e complexa, não é compatível com soluções que compreendam simples esquemas de indemnizações que, aliás, não reflectem os legítimos anseios e direitos da população local. Haverá, sim, que se encarar um conjunto de soluções permitindo conciliar os interesses dos habitantes da aldeia e os interesses públicos, minimizando, tanto quanto possível, os traumatismos necessariamente decorrentes desta situação.

Relativamente às medidas compensatórias a acordar e a atribuir aos habitantes da Luz, o despacho notava o seguinte: «Que as indemnizações sejam sempre feitas na

base do seu pagamento em espécie, e que tanto nos solos urbanos como nos agrícolas essas indemnizações traduzidas na sua plena propriedade e posse, se revistam de igual valor ou valor superior, em condições semelhantes ou melhores de utilização» (Reinstalação da aldeia da Luz, 1982).

Tendo este enquadramento legal por fundo, foi necessário proceder à realização de estudos técnicos e jurídicos que permitissem encontrar soluções viáveis tendo em conta a multiplicidade de requisitos técnicos e as expectativas da população.

Por fim foi possível conciliar todos os aspectos anteriormente referidos, nomeadamente a produção de novos despachos e decretos por forma a que este projecto passasse a ter uma moldura jurídica que cobrisse esta situação singular. A herdade da Juliôa, pertença de Fernanda Hermínia de Jesus Celorico Drago e de Filipe António Hermínio Celorico Drago, foi escolhida para a realização do projecto de emparcelamento rural, tendo em consideração a qualidade dos seus solos, a sua localização (a meio caminho entre Mourão e a actual aldeia) e a área suficiente para a materialização da aldeia.



Foto 1 – Panorâmica parcial da nova aldeia da Luz

A implantação da Nova Aldeia da Luz nas herdades da Juliôa e do Monte dos Pássaros de Cima permitiu o emparcelamento dos 181 prédios existentes, pequenos prédios rústicos dispersos e de reduzidas dimensões, designados localmente por “courelas” ou “ferragiais” (pequena propriedade rústica que serve tanto para pastagem

como para semear cereais), que foram afectados total ou parcialmente e que, somados, apresentavam uma área aproximada de 500 hectares.

Esta tomada de decisão por parte do poder central conduziu à publicação de legislação adequada para dar cobertura e suplantar a complexidade jurídica deste tipo de solução.

O perímetro da nova aldeia da Luz situa-se (Procesl, 1997)

(...) numa colina baixa, com cerca de 20m de altura acima da cota considerada como limite do registo do regolfo (150m), entre as Herdades da Juliôa e dos Pássaros. O topo da colina é convexo-aplanado, entre 160 e 170m, com uma ligeira depressão entre dois cabeços, e as vertentes, pouco inclinadas e largamente convexo-côncavas, são entalhadas pelas cabeceiras de algumas ravinas que formam as nascentes de pequenos cursos de água com regime esporádico e torrencial (p.21).



Foto 2 – Panorâmica parcial da nova aldeia da Luz

A nova zona para a sua localização resultou completamente diferente da anterior já que a antiga se encontrava distribuída numa zona baixa, passando a nova localização a estar situada numa zona ampla e aberta sobre uma pequena cumeada, permitindo aos seus habitantes terem contacto visual com as localidades mais próximas, nomeadamente Monsaraz e o Castelo de Mourão, bem com uma extensa área de olival, a Sul. Este novo enquadramento paisagístico, dado não existirem acidentes de terreno significativos, favoreceu também o contacto visual com o novo elemento, a água da albufeira de Alqueva.

A necessidade de se efectuar a (re)contextualização territorial, a adopção de sentimentos de posse e de guarda da memória e dos seus traços identitários mais

significativos da população luzense conduziram à formulação da pretensão de contemplar a Nova Aldeia com um equipamento cultural, com essa valência e responsabilidade.

2. 2. O enquadramento urbanístico da implantação do museu: a memória dos afectos

Na velha aldeia já se falou da existência de núcleos que congregavam as diferentes manifestações do sagrado e do profano por parte da população da aldeia da luz, fundidas numa triangulação composta pela Igreja de Nossa Senhora da Luz, Praça de Touros e, por último, pelo Cemitério da aldeia. Estes três equipamentos representavam os elementos mais marcantes da comunidade, com os quais a população tinha uma identificação mais directa, partilhando com eles os momentos mais significativos da sua vida.

Dada a importância desta tríade, teve-se em linha de conta a mesma aquando do estabelecimento da localização, do dimensionamento e dos aspectos gerais subjacentes à filosofia e à concepção urbana dos equipamentos. Tendo em conta os aspectos anteriormente referidos, foi considerada pertinente a manutenção desta tríade também na nova aldeia, apesar de serem introduzidas algumas alterações e inovações (Cf. anexo II – doc. XIV).

Estas dizem respeito, principalmente, à substituição de um equipamento, neste caso a Praça de Touros que passou a ser implantada no lado oposto ao núcleo central da memória composto pelo museu. Assim na nova aldeia, o núcleo com maior dimensão simbólica é o constituído pela Igreja de Nossa Senhora da Luz, Cemitério e o Museu da Luz. A implantação desta triangulação fica localizada fora do aglomerado, retomando o distanciamento existente também na velha aldeia, apesar de, na nova aldeia, essa distância se ter reduzido substancialmente. Estes equipamentos estão localizados no enfiamento de um dos eixos estruturantes da povoação, composto pela Rua do Rossio e Rua da Igreja, antiga Rua da Calçadinha, num local relativamente afastado da aldeia, a cerca de 150m, com implantação num ponto relativamente elevado e sem obstáculos visuais, permitindo a visualização da paisagem envolvente,

nomeadamente para as novas courelas e ferragiais, e com especial destaque para o espelho de água. Com localização a Poente da nova aldeia, o caminho processional até à igreja é mais uma distância cultural do que propriamente física, uma vez que essa distância cultural está profundamente ancorada e assumida tanto na participação nas festas dos touros, nas cerimónias religiosas, bem como no percurso a acompanhar o familiar falecido. Dado que existe um forte enraizamento destas práticas, a distância cultural marcou profundamente o “modus vivendi” das sucessivas gerações. Estas práticas estão patentes nas memórias das pessoas, partilhadas desde a infância e acompanhadas sucessivamente ao longo da vida. Se na infância e adolescência, os momentos da vida religiosa são vivenciados aquando da realização dos baptizados, da primeira comunhão, da profissão de fé, na idade adulta, é o casamento, o baptizado e o casamento dos filhos que recriam ciclicamente a vida religiosa da comunidade.

O percurso processional entre a aldeia, a Igreja e o Cemitério continua a ser percorrido a pé seja na procissão da padroeira, seja no cortejo funerário.

A ligação, na nova aldeia, do núcleo da memória e dos afectos representa uma intenção e um propósito cultural que são reconhecidos pela população.

A nova Igreja Matriz, retoma a carga simbólica e cultural que lhe é aduzida pela comunidade por forma a permitir uma identificação com a velha igreja através da arquitectura e da aplicação de elementos de cantaria mais significativos, para que as pessoas consigam um reconhecimento e uma apropriação mais imediata, despoletando um conjunto de memórias sobre as quais se passa a escrever a nova história da Luz. A opção de utilização de soluções construtivas tradicionais e a encastração dos elementos de cantarias quer no exterior, como por exemplo o arco gótico da entrada principal, quer no interior, como a aplicação do púlpito no local destinado, confere à nova Igreja a incorporação de elementos do passado, dos quais se destacam a relocalização das pinturas do arco triunfal, recorrendo à tecnologia contemporânea para conseguir tais propósitos. Assim aparece uma igreja que em termos imagéticos projecta para a antiga igreja, mas num olhar mais atento, pode-se ver a aplicação de novos elementos e novas opções fruto das sucessivas (re)interpretações e transformações. Revela-se uma igreja contemporânea mas que partilha e coabita com elementos que lhe atribuem história, passado, memórias e identidade.

Relativamente ao cemitério, este também partilha do mesmo princípio, isto é, recorre também a soluções construtivas tradicionais, nomeadamente, no seu pano de muro delimitador, emprestando-lhe uma volumetria e plasticidade correspondente ao velho cemitério; e por outro lado, foram aplicados as cantarias dos "ocos" mais antigos no novo cemitério, que representam fortes elementos identitários e marcos referenciais em termos de localização espacial. Ainda relativamente a este aspecto, a disposição das campas respeita a sua localização de modo a permitir uma fácil orientação no cemitério e uma rápida identificação da localização da campa dos seus familiares, uma vez que o acesso ao cemitério se faz por uma porta virada a Sul e não a Poente, como anteriormente estava. O acesso ao cemitério faz-se a Sul, mas foi projectada uma alameda ladeada de ciprestes que, ao meio do mesmo, permite a orientação existente no velho cemitério. Com vista a reforçar esta identificação, os diferentes tipos encontrados no velho cemitério foram transpostos para o novo, sendo naturalmente incorporados novos elementos como um ossário, integrado por desejo da população da aldeia da Luz. Quer na Igreja, quer no cemitério os princípios subjacentes à concepção dos novos equipamentos foram elaborados com base nas naturais aspirações da população e devidamente apreendidas pelas equipas projectistas.

Tendo em conta o que anteriormente foi referido, a localização do museu surge assim como forma de reforçar e consolidar as cargas simbólicas que os outros dois equipamentos contêm em si e conseguem projectar na comunidade.

Mediando o espaço entre a Igreja de Nossa Senhora da Luz, rebaptizada de Santuário de Nossa Senhora da Luz e o cemitério, o museu surge mais como uma continuidade da paisagem do que propriamente como uma imposição arquitectónica. Parcialmente subterrado e revestido por blocos de xisto, numa evocação construtiva herdada e patente no Castelo da lousa, o Museu da Luz, ao longe, deixa diluir uma imagem dos muros de xisto que recortavam a paisagem envolvente da velha aldeia. Com entrada a Sul, por uma rampa de xisto a cutelo, o Museu da Luz emerge como o elemento entreposto entre o plano de água, que representa o novo elemento perturbador, mas, também e sobretudo, potencializador de novas sinergias e esperanças daquilo que, de evocação, de memória e identidade, ficou registado em nome de uma comunidade e para posterior reconstrução.

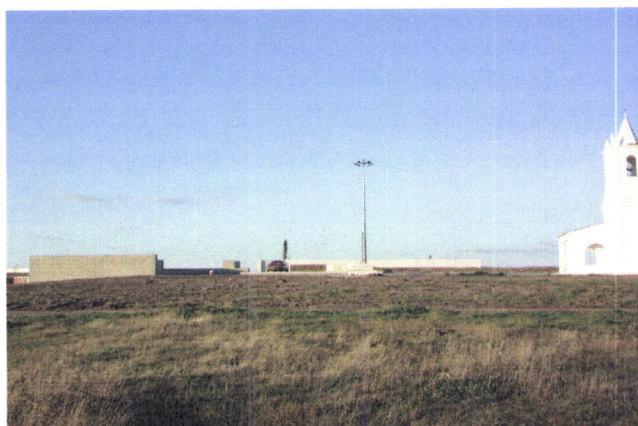


Foto 3 – Museu, Cemitério e Igreja da nova aldeia da Luz

Se em termos de localização se pretende, por um lado, ancorar o museu às cargas simbólicas presentes nestes três edifícios, por outro lado, pela sua concepção, deseja-se que seja um palco vivo e interactivo, que participe activamente na reconstrução da identidade da nova aldeia, através da fusão do passado com o presente, e projectando o futuro.

A implantação do museu da Luz surge assim de acordo com indicações definidas no Plano de Pormenor da Aldeia da Luz realizado pela equipa do Arquitecto João Francisco Figueira. Neste documento, para além de definir o local de implantação bem como da utilização daquele espaço (áreas edificáveis e não edificáveis), também recomenda que o museu seja projectado e executado parcialmente subterrado.

Estes três equipamentos urbanos são conformados numa praça que permite a sua distribuição espacial e funcional (Cf. anexo II– doc. XV).

A poucos metros do museu encontra-se o Monte dos Pássaros de Baixo, edifício adquirido pela EDIA S.A. para se poder concretizar o projecto de emparcelamento também previsto para a nova aldeia da Luz. Depois da aquisição do espaço e dos terrenos bem como do estudo para dar início ao processo de emparcelamento, o edifício em si foi utilizado para a instalação dos escritórios da Fiscalização da Obra da Nova aldeia (Proman). Apesar de o Monte ter sofrido algumas obras de adaptação às novas funções, estas foram realizadas de modo a interferir o mínimo possível quer em termos estruturais, quer em termos de pormenores que identificam e definem a anterior utilização, nomeadamente as suas soluções construtivas, como por exemplo a manutenção das manjedouras dos animais, construídas em alvenaria com verga de