

DA MEMÓRIA À CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS PRESENTES: A EXPERIÊNCIA DO CENTRO DE MEMÓRIAS DO MUSEU DO TRABALHO MICHEL GIACOMETTI. 9 ANOS. COMECEI A TRABALHAR NA FÁBRICA AOS 9 ANOS (TIA ANA, 2008, SETÚBAL

por

Maria Miguel Cardoso¹

Resumo: O Centro de Memórias Museu do Trabalho Michel Giacometti é um projecto de recolha de memória oral. Em contexto museal, esta acção tem com objectivo a criação de um acervo participado que contribua para o aumento e democratização do conhecimento. Intimamente ligadas às colecções de museus municipais, a recolha e comunicação destas memórias recolocou o foco do património na relação entre o homem e o objecto. Em 2017 o museu sofreu, na renovação da sua museografia, da influência directa destas actividades de recolha – adoptou narrativas duplas, expôs o belo e o feio – situando-se entre o conhecimento produzido, e o vivido.

Palavras-chave: Património; Memórias; Museografia.

Abstract: The Centre of Memories from the Museum of Labour Michel Giacometti is a project that aims to gather collective, and individual memories. In the museum context, this participative action contributes to increase, and democratize, the nature of knowledge. Intimately connected with the museum's collections of different objects and photographs, the communication of these memories brought us back to heritage's focus: the relationship between man and objects. In 2017 the museum renewed its museography, and these memories were a strong influence and source for the process. Double standard narratives were adopted, the beauty and the 'beast' were exhibited – placing the museum between theory, and life.

Keywords: Heritage; Memory; Museography.

¹ Técnica Superior no Museu do Trabalho Michel Giacometti de Setúbal, licenciada em Antropologia Social e Cultural, com pós-graduação em Antropologia dos Movimentos Sociais, mestrado em Antropologia e Culturas Visuais pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas na NOVA de Lisboa e doutoranda em Museologia na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

O Eis a expressão maior da ética na prática museológica: atuarem os museus como espaços de inclusão – lugar de todos, ágora absoluta, onde as mais diferentes comunidades poderão, afinal, reconhecer-se mutuamente e dar-se as mãos².

BREVE INTRODUÇÃO AO TEMA

Nesta *modernidade líquida*³ o futuro constrói-se nos instantes do presente e o passado remete-se à distância do irrepetível. Refletindo sobre a circularidade dos processos históricos entendemos que vários aspetos da vida social das comunidades, com roupagens pós-modernas, introduzem na vida contemporânea *tempos antigos*. Parece-nos que, para o efeito, os museus têm muito a dizer sobre as *latitudes* e *longitudes* dos tempos de vida. Os museus são casas *grandes* que remisturam os tempos históricos e operam, com diferentes formas e ferramentas, na definição dos patrimónios comuns. Importa, neste caminho simples que percorremos sobre a atividade de um projeto particular e de um museu concreto, primeiramente, questionar a existência de autonomia do Património *per se* bem como as diferentes posições que a museologia tem tido na valorização, acreditação e exibição do Património. O percurso da teoria museológica tem evidenciado diferentes entendimentos e definições do conceito de Património, tornando-o mais lato, dotando as suas componentes imateriais de maior peso, difundido as boas práticas mundiais que demonstram atuação nesse sentido. A adoção de metodologias de proximidade que incluam a valorização das comunidades e o estabelecimento de relações engajadas e sistemáticas, aproximando as pessoas dos seus patrimónios comuns, influencia, direta e inequivocamente, quer o tipo de atuação dos museus quer o entendimento do seu papel, missão e compromisso com a sociedade. A partir do momento em que os museus se tornam participados, nada, na transversalidade do processo museológico, permanece inalterado. Tudo se deixa afetar. Como um vírus que se instala e que chega até à mais pequena célula do corpo humano. É sobre esta viagem histórica para a própria disciplina e conceito de Património, tomando como exemplo a adoção de um modelo de participação em museus, o Centro de Memórias do Museu do Trabalho Michel Giacometti, tentando mostra o quanto este projeto afetou, *como um vírus que se instala e que chega até à mais pequena*

² Tereza Scheiner, “Repensando o Museu Integral: do conceito à prática”, *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi – Ciências Humanas*, v. 7, n.º 1 (2012), p. 29.

³ Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Malden: Polity Press (2000).

célula do corpo humano, o que está na fundação deste museu: desde a atividade quotidiana à mais pequena sílaba que exibe como Património.



Fig. 1. Ação de recolha oral no âmbito do Serviço Cívico Estudantil, arquivo pessoal de Luís Cunha, 1975.

O MUSEU DO TRABALHO MICHEL GIACOMETTI E A MUSEOLOGIA SOCIAL – O LUGAR PRESENTE E AS PREMISSAS TEÓRICAS SUBJACENTES

(...) para atingir este objetivo e integrar as populações na sua ação, a museologia faz apelo progressivamente à interdisciplinaridade, de métodos contemporâneos de comunicação comuns ao conjunto da ação cultural e igualmente aos meios de gestão moderna que integram os seus utilizadores (Declaração de Québec, 1984).

Entre os postulados da Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972) ressalta-se o conceito e pressupostos do Museu Integral, que visa o envolvimento a comunidade no seu trabalho tornando-a uma extensão da sua atuação, provocando a tomada de consciência de si não apenas como ser-indivíduo, mas também como ser-social. A convenção defende a instituição museu como um organismo vital para a comunidade

e um instrumento ao serviço do seu desenvolvimento. Na declaração de Québec (1984) é introduzido, na linha de abertura já desbravada pela Mesa de Santiago do Chile, um novo olhar da museologia sob a forma de uma museologia-social, museologia-ecomuseologia, museologia-comunitária e outras formas de museologia que se enquadram numa perspectiva de desenvolvimento da sociedade, enquanto disciplina que vê a sua *identidade* numa abordagem comunicacional entre passado/ presente, com recurso a meios de intervenção que contenham projetos geradores de futuros comuns. O objetivo da museologia passa a ser, a partir deste momento, o desenvolvimento comunitário, e não a preservação de artefactos materiais de *civilizações passadas*. A declaração menciona que para que haja um reconhecimento global deste Movimento é necessário um alargamento das suas áreas de intervenção em questões de ordem científica, social, cultural e económica. Serve-se dos seus próprios meios (recolha, conservação, investigação científica, restituição e difusão, criação) para a elaboração de instrumentos adaptados a cada processo. Procurou, através dos profissionais da área da Museologia, apontar problemas existentes nas áreas culturais, sociais, económicas e educativas e indicar caminhos para os solucionar no âmbito da atuação dos museus. A Museologia, após estas duas convenções, passa a assumir-se enquanto ciência provocatória de desenvolvimento social. Portugal é um caso emblemático quando na década de 80 a Secretaria de Estado da Cultura, consciente da crise financeira e científica dos Museus, recorre à comunidade internacional (UNESCO) com o intuito de renovar a museologia nacional. Foi neste período que grandes teóricos como Per-Uno Argen, Hugues de Varine, e George-Henri Rivière vieram ao País, com o objetivo de integrar projetos de renovação museológica dentro do espírito do que ficou estabelecido em Santiago do Chile, em 1972 e posteriormente consolidado no Québec, em 1984. Embora a esmagadora maioria dos projetos iniciados tivessem sido interrompidos não podemos ignorar o Ecomuseu do Seixal, projeto que obteve sucesso, constituindo um importante testemunho que reflete o espírito da tentativa de renovação museológica de Portugal nos anos 80. Os finais do século XX ficam marcados por uma proliferação de iniciativas regionais e locais, concretizadas em museus, núcleos museológicos, centros de interpretação, que se despoletaram à luz destes processos de (re)significação cultural dos museus.

Como resultado destas novas tendências de pensamento, a museologia atual consta com mais uma vertente: a museologia social cuja característica fundamental é a valorização do homem como sujeito participativo,

*critico e consciente da sua realidade, facto que a nosso ver transcende a valorização da cultura material desvinculada da realidade social*⁴.

O presente proporciona questionamentos conscientes da multiplicidade de paradigmas que são colocados à ação museal que, no entender da Sociomuseologia, transcende, em todas as suas facetas, a relação com objectos e públicos. Os museus passam a ter que encontrar formas permanentes de renovação e insistência nas acções que quebrem barreiras com as comunidades que sobre ele detêm ónus.

*O património imaterial está no coração da vida cultural e do desenvolvimento comunitário*⁵.

A Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro, Lei de Bases do Património Cultural em Portugal, reflecte uma primeira abordagem ao conceito de património cultural conducente com a noção de permanência e de identidade cultural onde “integram património cultural as realidades que, tendo ou não suporte em coisas móveis e imóveis, representem testemunhos etnográficos ou antropológicos com valor de civilização ou de cultura de significado para a identidade e memória colectivas”⁶, no sentido em que este último integra de igual forma “aqueles bens imateriais que constituem parcelas estruturantes da identidade e da memória coletiva portuguesa”⁷. Partindo dos pressupostos da Museologia, que identifica o museu como “(...) uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que faz investigações sobre os testemunhos materiais do homem e do seu meios/envolvente, os adquire, conserva, comunica e expõe, com fins de estudo, de educação e de deleite”⁸, a função social do museu vem exigir que a própria instituição se reformule, renegociando os seus significados e atuação cultural, com expressão significativa nos movimentos desenvolvidos pela Museologia Social dos finais do século XX. Este enquadramento conduz-nos a outros paradigmas sobre a relação do museu com a sociedade, a função social dos museus, é, mais do que nunca, o eixo central da ‘renovação’ museológica contemporânea. Neste sentido, se por um lado é necessária uma conceptualização da própria

⁴ Judite Primo, “Pensar contemporaneamente a museologia”, *Cadernos de Sociomuseologia*, n.º 16 (1999), p. 35.

⁵ Hugues De Varine (2012), *As raízes do futuro: o património a serviço do desenvolvimento local* (Porto Alegre: Medianiz, 2012), p. 152.

⁶ Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro, Lei de Bases do Património Cultural em Portugal, artigo 91, ponto 1.

⁷ Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro, artigo 2, ponto 4.

⁸ ICOM. Acedido a 9 de Fevereiro, 2018: <<http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>>.

instituição, sendo premente a definição de novos programas e políticas culturais em que se enquadram, legitimando a sua aproximação e interação com as comunidades; por outro, importa reflectir de que forma o museu é interpretado e representado pelas próprias comunidades, assumidas como estruturantes da sua própria ação. É este o ponto onde se colocam os principais desafios atuais à atuação dos museus, decorrente das significações simbólicas e interpretativas dos seus acervos, suscitadas em contexto museal e que constituem o seu património imaterial inequivocamente relacionado com a memória social. A nova abordagem do Património Cultural Imaterial preconizada pela *Convenção para a Salvaguarda do Património Imaterial* da UNESCO, em 2003, veio renovar estas questões, bem como a necessária inovação dos museus para dar resposta a uma área de estudo emergente, obrigando igualmente à revisão de experiências e resultados anteriormente empreendidos na ação museal. A *Convenção Internacional sobre o Património Mundial, Cultural e Natural*⁹, de 1972, da UNESCO, bem como o *Programa de Preservação das Obras-Primas do Património Intangível da Humanidade, Recomendação para a salvaguarda da Cultural Tradicional e Popular*, de 1989, originam muito do espírito da Convenção aprovada em 2003, resultando da nova abordagem de direito internacional em matéria de política patrimonial¹⁰. Os esforços empreendidos pelos vários Estados-membros da UNESCO na revisão e atualização desses mesmos instrumentos jurídicos internacionais são marcados pelas crescentes ameaças e consequências de processos *globalizantes* que paulatinamente são encarados como (re)transformadores de culturas e tradições locais e regionais, levando a uma maior consciencialização e sensibilização em torno desta problemática¹¹. A nível internacional a Convenção prevê a constituição de listas nas quais passam a configurar

⁹ Constitui o reconhecimento internacional e nacional para a preservação, conservação de monumentos históricos, lugares e paisagens. Já na década de 50 foram decisivas as reflexões sobre o direito de propriedade intelectual e sua relação com a cultura tradicional e popular. Após a Segunda Guerra Mundial esta problemática ganhou contornos nas políticas sociais e culturais de diversos países como o Japão, a Coreia, Filipinas, França, República Checa, entre outros.

¹⁰ Em 2005, a UNESCO aprova a *Convenção sobre a Protecção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*. Em 2008, ICOMOS aprova a *Declaração sobre a preservação do Espírito do Lugar* que assume o carácter indissociável dos patrimónios tangíveis e intangíveis na dos lugares a que pertencem, conjuntamente.

¹¹ A revisão crítica da Convenção de 2003, suscita interpretações conceptuais diversas da determinação e reconhecimento do Património Imaterial das comunidades assentes em premissas como direitos humanos, respeito mútuo e sustentabilidade. A este propósito, Kurin alerta-nos para o facto de o critério da convenção ser demasiadamente idealista, onde a cultura é encarada como uma entidade de renovação positiva que nasce de lutas e conflitos históricos, ao invés de ser encarada como uma junção de percursos culturais diversos. Acrescenta ainda que o critério da equidade e respeito mútuo poderá deixar uma parte significativa da cultural tradicional mundial. Para Urry (1995: 153) o efeito da globalização tende a aumentar a distinção do local.

as manifestações culturais mais significativas, que se incluem nos domínios designados nessa mesma convenção: *Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade*, que reconhece as manifestações proclamadas pela UNESCO através do Programa das Obras Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade (2001, 2003 e 2005) e a *Lista do Património Cultural Imaterial que necessita de uma Salvaguarda Urgente*, na qual são empreendidas ações de salvaguarda por parte da comunidade internacional (artigos 16.º e 17.º). De acordo com a Convenção de 2003, ratificada por Portugal em 2008¹², no quadro do regime jurídico definido pelo Decreto-Lei n.º 139/2009, de 15 de Junho de 2009, e regulamentado pela Portaria n.º 196/2010, de 9 de Abril, assume-se de primordial importância a constituição de inventários (tal como disposto no artigo 12.º da Convenção), bem como o enquadramento das componentes da política de salvaguarda que visam assegurar a viabilidade do Património Cultural Imaterial, incluindo a identificação, documentação, preservação, proteção, promoção, valorização, transmissão desse património, através do reconhecimento e divulgação de programas, projetos e atividades de salvaguarda que cumpram os desígnios impostos pela Convenção. Entende-se por Património Cultural Imaterial “as práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões – bem como instrumentos, objectos, artefactos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, os grupos e, sendo o caso, os indivíduos reconheçam como parte integrante do seu património cultural” (artigo 2.º), manifestando-se nos domínios das “tradições e expressões orais; expressões artísticas e manifestações de carácter performativo; práticas sociais, rituais e eventos festivos; conhecimentos e práticas relacionadas com a natureza e o universo; competências no âmbito de processos e técnicas tradicionais”. A Declaração de Yamato, adotada em 2004, reforça uma aproximação integrada do património *cultural imaterial e material*, introduzindo como fator distintivo que norteia o paradigma patrimonial, o conceito de *autenticidade*¹³. À luz da Convenção de 2003, o termo de autenticidade, tal como aplicado ao património cultural tangível, não é relevante na identificação e salvaguarda do património imaterial, dado que o Património Cultural Imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente *recriado* pelas comunidades e grupos em função do seu meio. A sua fragilidade revê-se no papel que a vivência e importância deste património desempenha na sedimentação das identidades colectivas, bem como na

¹² Diário da República, 1.ª série, n.º 60, de 26 de Março de 2008. Resolução da Assembleia da República n.º 12/2008 que aprova a Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, adotada na 32.ª Sessão da Conferência Geral da UNESCO, em Paris, a 17 de Outubro de 2003.

¹³ Este conceito foi fundamental na Convenção do Património Mundial de acordo com o estipulado na *Carta de Veneza* de 1964, que anexamos a este projeto.

participação das comunidades, grupos e indivíduos nos processos de defesa e valorização dos patrimónios que simultaneamente (re)criam, mantêm e transmitem, conferindo-lhes vitalidade. A conceptualização e a interpretação de Património Cultural Imaterial tem suscitado ambiguidades diversas que equivocadamente o utilizam como expressão de *folclore*, *cultura tradicional*, *memória social* ou *mecanismos simbólicos de pensamento*¹⁴. A constituição de inventários nacionais, como premissa base para a salvaguarda do Património Cultural Imaterial, assume-se como ferramenta indispensável para a gestão do património cultural e suas especificidades, não obstante o desafio que representa enquanto tarefa que implica um trabalho contínuo e inacabado, expressão da *vitalidade cultural*¹⁵ o qual deve ser devidamente sistematizado, acessível e atualizado, considerando que quanto maior for a participação dos grupos *patrimonializados*, maior é a participação destes nos processos de *construção da memória* e respeito pela diversidade cultural. A legitimação do património cultural imaterial, consubstanciada em acções de salvaguarda previstas pela ratificação da Convenção de 2003, conduz-nos a um conjunto de sinergias e estratégias. A Convenção impulsionada pela UNESCO atribui um lugar central aos detentores do património, numa perspectiva de *bottom-up* nos processos de representação e transmissão do conhecimento apelando-se à descentralização e à participação das comunidades. Se por um lado implica repensar, efectivamente, em quem possui o poder e os recursos sociais para controlar os processos de *objectificação cultural*¹⁶, por outro, o impacto que o reconhecimento do Património Imaterial tem no seio das comunidades pode conduzir à adopção de novos significados culturais, numa perspectiva de património enquanto processo metacultural (Kirshenblatt-Gimblett, 2004). Toda e qualquer intervenção sobre o património modifica a relação das pessoas com o mesmo património, a maneira como concebem a *cultura*¹⁷ e a si próprios, bem como as condições básicas de *produção e reprodução cultural*. Decidir *quem fala em nome de quem* não será portanto uma tarefa que não incorra

¹⁴ Kurin, Richard. “La salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial en la Convención de la UNESCO de 2003: una valoración crítica”. *Museum International*, vol. 56, n.º 221-222 (2004), pp. 68-81.

¹⁵ Kurin, Richard. “La salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial en la Convención de la UNESCO de 2003: una valoración crítica”, *Museum International*, vol. 56, n.º 221-222 (2004), pp. 68-81.

¹⁶ Richard Handler, *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec* (Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1988), e “Cultural Property and Culture Theory”, *Journal of Social Archaeology*, n.º 3 (2003), pp. 353-365.

¹⁷ Susan Wright dirige duras e pertinentes críticas aos usos políticos do conceito de cultura. Para a autora, no domínio internacional, considera que a UNESCO, dentro do estabelecimento duma nova ordem ética internacional, concebe um quadro mundial de culturas como entidades parcelares, sem se preocupar com o processo de contestação a um poder definidor.

num certo *enviesamento* das próprias relações pré-estabelecidas¹⁸. Num nível de observação mais lato, os desafios que se colocam à atuação deste domínio patrimonial incidem, de igual modo, nas abordagens de *produção, representação e consumo cultural* (para a própria comunidade ou para o exterior), intrinsecamente relacionadas com os processos de *objectificação, turistificação e mercadorização* cultural, cujas temáticas têm sido amplamente enfatizadas no âmbito das Ciências Sociais por autores como Handler, Urry, MacCannel, Cohen, Nash, Kirshenblatt-Gimblett, Bella Dicks, Godinho, Leal¹⁹. No âmbito do estudo sobre as relações entre a cultura de cariz popular e a identidade nacional, João Leal reconduz-nos para “objectificação da cultura como um processo que consiste na transformação de determinados traços da vida tradicional em objectos representativos de uma cultura nacional, coisas que só nós temos e os outros não, coisas sobre que repousa a possibilidade mesma de se falar de uma cultura nacional como própria, específica, distinta, original”²⁰. Estamos conscientes da multiplicidade de questões que evocam o alargamento do conceito de património cultural, sob os desígnios da Convenção de 2003. Os objetivos de salvaguarda do Património Cultural, apreendido de forma holística nas suas múltiplas vertentes (materiais e imateriais), evidenciam a necessidade de promover ações específicas por parte dos museus, contemplando os seus níveis funcionais, desde a investigação científica, documentação, registo, comunicação, educação e difusão, consagrando-se como agentes privilegiados na constituição de inventários, arquivos, ações de divulgação e planos de salvaguarda, num quadro de atuação qualificada e na articulação próxima das comunidades em que se inserem. Importa ter presente que o caminho mais importante tem sido, em nosso entender, a tomada de consciência e sensibilização de um património cultural imaterial, bem como a (re)adequação dos sentidos do museu para darem

¹⁸ Kurin, Richard. “Patrimoine culturel immatériel: les problématiques”. In *Le patrimoine culturel immatériel: les enjeux, les problématiques, les pratiques*, dir. Jean Duvignaud e Chérif Khaznadar. Paris: Maison des Cultures du Monde, (2004), pp. 59-67.

¹⁹ Godinho, Paula, *Festas de Inverno no Nordeste de Portugal – Património, Mercantilização e Aporias da “Cultura Popular”*. Castro Verde: 100LUZ, 2010. Handler, Richard, *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1988. Handler, Richard, “Cultural Property and Culture Theory” in *Journal of Social Archaeology*, n.º 3, 2003, pp. 353-365; Lowenthal, David, *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: CUP, 1985; Maccannell, Dean, “Staged authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings”. In *The American Journal of Sociology*, vol. 79, n.º 3, 1973, pp. 589-603; Macdonald, Sharon, “Museums, National, Postnational and transcultural identities”. In *Museum Studies – an anthology of contexts*. Oxford: Blackwell Publishing, (2012), pp. 273-286; Nash, Dennison, *Anthropology of Tourism*. Oxford: Pergamon, 1996; Urry, John, *The Tourist Gaze*. Sage, 1990; Leal, João, *Etnografias Portuguesas (1870-1970). Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

²⁰ João Leal, *Etnografias Portuguesas (1870-1970). Cultura Popular e Identidade Nacional* (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000), p. 108.

resposta às questões ambíguas de que se reveste a nomeação do Património Imaterial. Depende largamente deste museus, de cariz local, a aplicação da convenção e o consequente *empowerment* das comunidades. Este trabalho de cooperação entre comunidades e os seus patrimónios, que terá que ser empreendido entre os próprios e os agentes locais *(re)afirma e (re)significa* o papel dos museus e do próprio património na contemporaneidade²¹, colocando desafios que vão, possivelmente, além das suas capacidades²². Esta forma de produção cultural, com recurso a um passado remisturado no presente²³, deverá ser sempre perspectivada tendo em conta a construção que lhe está implícita. Para Barbara Kirshenblatt-Gimblett (2004) o Património é um modo de produção cultural que recorre ao passado e produz algo de novo, sendo criado a partir de operações metaculturais que se estendem dos valores e práticas museológicas às pessoas. Profissionais ou técnicos do património usam conceitos, parâmetros e regulamentos para trazerem os fenómenos culturais e seus praticantes à esfera do património, onde estes se tornam artefactos *metaculturais* através da aquisição de novos sentidos. Os seus performers, especialistas dos rituais, e artesãos, assistem ao processo de transformação dos seus bens culturais em *património*, experienciando também nova relação com os seus bens, uma relação também ela *metacultural*, com aquilo que foi outrora o seu *habitus*²⁴. As implicações destes fenómenos nos locais desenham, para Elsa Peralta e em consonância com o proposto anteriormente, uma necessidade recente de inscrição das comunidades num espaço e tempo latos, a uma escala *maior*. Para a autora, esta necessidade ativou a busca dos mais variados repertórios patrimoniais que remetem para uma visão cada vez mais difusa do passado, que se afirma cada vez

²¹ “Intangible heritage is by definition living, vital and embedded in ongoing social relationships. Should governments around the world now designate museums as the primary agencies for the new convention? Can museums really safeguard intangible heritage?” (Kurin, 2004: 7).

²² “Intangible heritage is the singings of songs in the community, the spiritual beliefs of a people, the knowledge of navigating by the stars and the wearing meaningful patterns into cloth. Couting, measuring, and inventoring such intangible traditions is no easy task and is fraught with metodological difficulties. Museum workers are not really trained for such an effort, and to be clear, scholars in fields such as anthropology, folklore, and ethnomusicology would have grave misgivings about how to do this in an intellectually satisfactory way.” (Kurin, 2004: 56).

²³ Ainda sobre as utilizações do passado e presente nas construções patrimoniais, diz-nos Lowenthal, na obra *The Heritage Crusade and the spoils of History*: “Collapsing the entire past into a single frame is one common heritage aim, as just shown; stressing the likeness of past and present is another. The purpose is different: the generalized past is set off as a legacy distinct from the present; coalescing past with present creates a living heritage that is relevant because it highlights ancestral traits and values felt to accord with our own. The chief purpose of our ‘material and moral inheritance’, alleged an eminent American in 1874, was ‘to quicken the sense of connection’ between then and now.” David Lowenthal, *The Heritage Crusade and the Spoils of History* (Cambridge: University Press, 1998), p. 139.

²⁴ Pierre Bourdieu, *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989; Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Intangible Heritage as Metacultural Production*. Oxford: Blackwell Publishing, vol. 56, n.º 1-2 (2004).

mais como contemporâneo e democrático²⁵. A diversidade cultural e (des) diferenciação, centrou-se no quotidiano dos *comuns mortais*, proliferando e desdobrando a História nas múltiplas estórias que relacionam o presente com o passado. Esta viragem amplificará o leque de objectos e práticas dignos de preservação, caminhando para um progressivo investimento nos patrimónios de base local. O local é, nesta *pós-modernidade*, entendido como um espaço fluido²⁶ que se constitui e concretiza na relação que estabelece com o global. Desta relação encontraremos locais cada vez mais modernizados de forma a (re)negociarem o seu posicionamento num espaço lato²⁷

*How and why museums are able to act as manifestations of identity or sites for the contestation of identities requires a 'denaturalizing' of the concept of 'identity'. That is, we need to be able to see our notions of particular identities, including 'national identity', not as universal but as historically and culturally specific. What is entailed in even 'thinking' and 'doing' 'the nation' or 'the public'? And what role have museums played in such 'thinking' and 'doing'? What is it about museums that makes them suitable – and sometimes not so suitable – for certain identity 'work'?*²⁸.

É, precisamente, na relação estabelecida entre a humanidade e os seus patrimónios que estes se transformam em heranças e contribuem para a construção e manutenção de identidades através do uso, perpetuação e reinvenção da memória. A museologia contemporânea reveste-se de um sem fim de dicotomias com as quais lida dando permanentemente primazia a uma comunicação justa, multivocal, de reconhecimento e defesa das comunidades e dos patrimónios que possuem, mas, também, colocando-se na primeira fila do questionamento da sua própria ação. Reconhecer as fragilidades da preservação isolada e descontextualizada é um passo gigantesco para não se voltar a incorrer em erros passados que contribuíram para uma visão de museus como casas de objectos, representativos de uma qualquer noção de passado relevante. As exposições precisam de ser entendidas como um processo de comunicação com o objetivo de democratizar conhecimentos, complementar

²⁵ Elsa Peralta, “Patrimónios e discursos identitários”. In *Patrimónios e Identidades – Ficções Contemporâneas* (Oeiras, Celta, 2006), pp. 75-84.

²⁶ Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*. Malden: Polity Press, 2000.

²⁷ Elsa Peralta, “Patrimónios e discursos identitários”. In *Patrimónios e Identidades – Ficções Contemporâneas*.

²⁸ Sharon Macdonal, “Museums, National, Postnational and transcultural identities”. In *Museum Studies – an anthology of contexts* (Oxford: Blackwell Publishing, 2012), pp. 273-286.

aprendizagens, provocar a interação dos sentidos e explorá-los no processo cognitivo. O museu contemporâneo deverá perspetivar-se como um espaço multi-referencial com a consciência de que toda e qualquer exposição deverá ser entendida sempre como um espaço de incompletude de uma determinada realidade, mas, permitir, ao mesmo tempo, o constante questionamento da mesma. O fecho, as conclusões, a comunicação de uma determinada realidade, por meio de uma exposição, sem que esta se abra ao questionamento ou se reduza apenas ao que quer demonstrar assemelha-se, em tudo, ao processo de escrita da narrativa, na medida em que “a escrita representa o papel de um *rito de sepultamento*; ela exorciza a morte introduzindo-a no discurso. Por outro lado, tem uma *função simbolizadora*; permite a uma sociedade situar-se, dando-lhe, na linguagem, um passado, e abrindo assim um espaço próprio para o presente: “marcar” um passado, é dar um lugar à morte, mas também redistribuir o espaço das possibilidades, determinar negativamente aquilo que *está por fazer* e, conseqüentemente, utilizar a narratividade, que enterra os mortos, como um meio de estabelecer um lugar para os vivos. A arrumação dos ausentes é o inverso de uma normatividade que visa o leitor vivo, e que instaura uma relação didática entre o remetente e o destinatário.” (Certeau, 1982: 104):

*All of these perspectives are present centered in a still broader sense; they misinterpret historical sources by viewing them through the even if not, the values of the present*²⁹.

A noção de construção, subliminar a todo o conjunto de premissas de que temos falado, surge novamente nas concepções de memória, transmissão e rito subjacentes ao projeto em análise. As premissas de Halbwachs, Connerton e Fentress e Wickham, defendem a noção de que um indivíduo adquire e evoca as suas memórias inserido num determinado grupo social, sendo esta uma situação que se aplica tanto em relação às memórias recentes como às distantes. Esta pertença ao grupo implica a criação e recriação de memórias individuais, que se tornam colectivas quanto mais nos forem trazidas à memória pelos outros, com referência ao presente da sua evocação. Encararemos a memória social como a expressão da experiência coletiva do grupo, enquanto veículo da sua identificação, conferindo sentido ao seu passado e definindo as suas aspirações para o futuro. É com recurso

²⁹ David Lowenthal, “The Timeless past: some anglo-american historic preconception”. In *Journal of American History*, vol. 75, n.º 4 (1989), pp. 1263-1280.

à memória de um passado familiar e coletivo que definem e legitimam o presente que lhes pertence, e modelam futuros conscientes³⁰.

MUSEU DO TRABALHO MICHEL GIACOMETTI: BREVE APRESENTAÇÃO

Regresso a 1987. A responsabilidade assumida com a vinda da coleção etnográfica de Michel Giacometti para Setúbal motivou, e originou, a criação de um museu que nos falasse sobre o mundo do Trabalho. No Portugal revolucionário dos pós 25 de Abril de 1974, Michel Giacometti lançou as bases de um programa de recolha etnográfica, no quadro do Serviço Cívico Estudantil, movido pelo ideal de documentar a vida e a luta do povo português. Inspirado no programa de educação popular *Travail et Culture* do Museu do Homem (Paris) a ação desenrolou-se no *Verão Quente de 1975*, com o objetivo de recolher os testemunhos vivos do trabalho e da luta de classes do povo português em geral, contra o fascismo e a exploração capitalista. O Plano Trabalho e Cultura previa a participação de estudantes voluntários aos quais foram ministradas as noções básicas de trabalho de campo num curso intensivo de 8 dias, que teve lugar em Lisboa. Concluíram o curso 124 alunos, organizados em 31 equipas que pesquisaram 90 localidades ao longo de três meses. A coleção de alfaias e ferramentas, reunida no Museu do Trabalho Michel Giacometti, constitui parte substancial da recolha. Foram reunidas mais de 1200 alfaias agrícolas, e objetos do quotidiano rural, estando a coleção dividida entre a exposição Ao Encontro do Povo e a reserva técnica visitável do Museu do trabalho Michel Giacometti. Esta reserva é a retaguarda fundamental de um trabalho permanente de conservação e investigação. A partir deste núcleo gerador, iniciou-se um longo trabalho de terreno que teve como objetivo a reconstituição do método de fabrico das conservas de peixe, motivado quer pelo edifício onde se instalaria o museu – uma antiga fábrica de conservas extinta em 1971 (M. Perienes Lda) – quer pela significância que a Indústria Conserveira assumiu, e assume ainda, em Setúbal. A existência secular (1855-1995) da Indústria Conserveira em Setúbal é dos fatores mais marcantes na cultura partilhada pelos Setubalenses. Setúbal foi no século passado o maior porto conserveiro do país, atingindo as 140

³⁰ James Fentress e Chris Wickham, *Memória Social* (Lisboa: Editorial Teorema, 1994); Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Albin Michel, 1994; Maurice Halbwachs, *La mémoire collective* (Paris: Albin Michel, 1997); Paul Connerton, *Como as sociedades recordam* (Oeiras: Celta Editora, 1993).

fábricas em laboração na primeira metade do século XX. Foi também palco de grandes e icônicas lutas laborais; constantes reivindicações pelo reconhecimento da igualdade de gênero, por salários dignos e pela exigência de horários de trabalho fixos e descanso semanal. As alterações na sua configuração deram-se ao sabor dos tempos e, pela escassez de alternativas nas décadas que atravessou, a indústria foi-se preenchendo sempre pelas camadas sociais com menos recursos. Marcada por sucessivas crises, rapidamente se tornou num denominador comum para a maioria das famílias com gerações nascidas e criadas em Setúbal, fortalecida pela necessidade do *pão para a boca*, estruturando social, e economicamente, a configuração da cidade. A coleção de Arqueologia Industrial do museu provém de diversas fábricas. Atos de doação permitiram-nos a reconstituição da cadeia operatória da indústria conserveira tradicional, hierarquizada e de profundas assimetrias entre patrões e operários. As peças, enquadradas pelo processo de fabrico vão sendo pontuadas por múltiplas fontes escritas e orais, recolhidas ao longo dos anos de existência do museu. O Museu do Trabalho inaugura no seu lugar definitivo em 1995, envergando *orgulhosamente* o nome de Michel Giacometti, desde a data da sua morte em 1990. Por último, mas não menos importante, o museu completou-se com a vinda da Mercearia Liberdade em 2002, um espaço centenário doado e reconstituído na íntegra no interior do museu. Fundada no início do século XX por José Maria Esteves Columna e Júlia Morais Columna, no prédio de José Maria do Espírito Santo, construído no final do século XIX, compreendendo os números 205 ao 209. Ao longo dos seus cem anos de existência a mercearia pautou-se sempre pela venda de produtos *finos* – selecionados e de qualidade superior. Oriundos da elite lisboeta, os clientes da Mercearia Liberdade habitavam a recém-criada Avenida da Liberdade, inaugurada a 28 de Abril de 1886, uma nobre zona residencial e de *passeio público*. Nos últimos anos de existência, e mantendo a sua traça original, a Mercearia passou a ser um local de venda de artesanato de qualidade e de vinhos velhos do Porto e Madeira. Por contingências relacionadas com propriedade e venda do edifício onde se encontrava instalada, efetivou-se a doação ao Museu do Trabalho Michel Giacometti em Janeiro de 2002, por Fernando Coluna Gonçalves, seu último proprietário e neto dos fundadores. Esta ação resultou na salvaguarda de um valioso património, relacionado com o comércio e com os quotidianos familiares de consumo, ao longo de todo o século XX. Completos os três setores do mundo do trabalho fechou-se um ciclo na nossa história e no espólio que a todos pertence – a constituição de coleções permanentes, exemplificativas do engenho humano, da capacidade de sobrevivência e superação, que foram, e sempre serão, o baluarte da nossa atividade museológica. Nestes 22 anos de existência foram postos em marcha os objetivos primordiais

desenhados na missão do museu – estudar, preservar, divulgar técnicas e conhecimentos relacionados com o mundo do trabalho na história humana, reconhecer e valorizar os patrimónios locais. O raio da ação alargou-se, espalhou-se, cresceu e deixou-se contaminar pela vida que decorria. Derrubou paredes e portas e saiu em busca das memórias, recolhendo, tratando e ouvindo as histórias de vida de quem sabe, pela *história vivida*, o que existe nas coleções do interior do museu. Recebeu e centrou-se nos jovens, nos pequenos e nos graúdos, relacionando-os e suprimindo os hiatos temporais, construindo pontes entre os tempos da vida. As peças do museu são o rastilho, contado a quem silenciosamente escuta, recontado a quem quer saber, abrindo caminho a um conhecimento polifónico para o qual contribuíram, e contribuirão sempre, as múltiplas vozes de que somos feitos.

... DA PRÁTICA

O Centro de Memórias do Museu do Trabalho Michel Giacometti surgiu da necessidade de registo, e resgate do anonimato, das experiências e histórias de vida que marcaram a vida social e laboral de Setúbal. Apesar de ter adquirido atividade sistemática em 2007, com a chegada de material audiovisual necessário à captação e registo, a vida do Centro de Memórias é longa e inscreve-se, intimamente, nos pressupostos de edificação do museu. Quer o espírito imbuído na coleção de Michel Giacometti, resultado da ação de salvaguarda materializada no Serviço Cívico Estudantil que articulou os objectos e os seus usos, quer as metodologias e o longo trabalho de terreno levado a cabo por museólogos na preparação da exposição sobre Indústria Conserveira, abriram o caminho a projetos que aproximam museus e comunidades, colocando na relação destes o foco da ação museal. Socorremo-nos de pessoas que, por diversas razões, pessoais, de percurso, ou profissionais, se articulam com as coleções e missão do museu, testemunhando realidades válidas que completam discursos expositivos ou reavivam temáticas incontornáveis na contemporaneidade. Os participantes do Centro de Memórias, são, na sua grande maioria, seniores, pela sua história de vida que os acompanha, pela trama da existência que os define. Temos recorrido a quem experienciou o que não é possível reconstituir, procurando avidamente resgatar o saber *geracional* e usufruir de imaginários para nós distantes. Entendemos que é dever dos museus comunicar e tornar acessível aos variados públicos que nos visitam, através de exposições, entre outras formas de comunicação, a memória social que as sustenta. O Centro de Memórias interessa-se particularmente por

esta última, pela individualidade da memória, pela milésima parte do todo, que merecem reconhecimento e acolhimento, com a certeza de que para tal basta dar tempo, e *fito*, ao dito e ao não dito. Ouvir os silêncios e celebrar as falas, reconhecer a dádiva da partilha das histórias de vida e das memórias, construídas e reconstruídas no presente, à velocidade da fala, atestando os seus *significados significantes*. A adição desta perspectiva de escuta silenciosa de memórias aos museus, sobretudo àqueles cujas coleções indubitavelmente se relacionem com as vidas das pessoas que o rodeiam e que dele fazem parte, engrandece coleções e *corações*, conhecimento e autoestima e permite, acima de tudo, criar relações de grande proximidade entre instituição e população, preservando-as ativamente para memória futura. Contamos com três eixos de ação, tendo esta definição o propósito único de sistematizar temáticas;

(1) Utilização das Fotografias de Américo Ribeiro, Arquivo Fotográfico Municipal. Este arquivo encarcera a sistematização, em suporte fotográfico, de acontecimentos, pessoas e mudanças na paisagem urbana, num período de cerca de setenta anos da cidade de Setúbal (1920-1990). A preocupação com a preservação foi central à criação deste arquivo fotográfico pois relaciona-se com a fixação do tempo, com a sua imobilização. Fotografias de eventos, pessoas e paisagens, constituintes da trama central do arquivo, denegam o seu amadurecimento ao mesmo tempo que objectificam a sua passagem para o passado do *Isto foi*³¹. No entanto, e dada a abrangência deste arquivo, quer tematicamente quer temporalmente, ele permite o reviver das realidades objetivadas e a transposição dessas realidades para as histórias de vida de quem as lê, e observa, presentemente.

*What is real is not just the material item but also the discursive system of which the image it bears is part. It is to the reality not of the past, but of present meanings and of changing discursive systems that we must therefore turn our attention*³².

O grupo permanente de reconhecimento das imagens, que pontualmente se enriquece pelas redes de contactos dos voluntários, está, desde 2007, a trabalhar ativamente na revisão das imagens e no engrandecimento das suas legendas tendo sido (re) vistas até ao presente cerca de 8.000 imagens. Estas leituras combinam a mensagem fotográfica com a mensagem escrita, tornando-se testemunhos indiscutíveis,

³¹ Roland Barthes, *A Câmara Clara* (Lisboa: Edições 70, 2007).

³² John Tagg, "The Burden of Representation". In Burgin, Victor, *Thinking Photography* (London: Macmillan Press, 1988), pp. 153-184.

e variados, dos rumos e pessoas deste último século da cidade de Setúbal. Utilizaremos, por economia de espaço, apenas dois exemplos desta atividade onde poderão ver a legenda original produzida por Américo Ribe e a produzida contemporaneamente com recurso à rede alargada de membros do Centro de Memórias.



Fig. 2. Descarregador de peixe. Américo Ribeiro, 1952. Reprodução digital obtida a partir de prova original. Coleção Fotográfica Américo Ribeiro. Arquivo Municipal Fotográfico Américo Ribeiro.

A figura central desta fotografia, como a própria legenda refere, é o descarregador de peixe com o seu chapéu característico e a canastra à cabeça. É uma fotografia que retrata, perdoem-nos a redundância, o *típico* descarregador setubalense, com todas as exceções pejorativas que esta tipicidade pode acarretar, com a pobreza como mensagem subliminar dos quatro indivíduos mais evidentes na fotografia. Apenas um deles, o que está ao lado do descarregador, está calçado,

por uma razão muito objectiva, era pescador. Para Natália Venâncio a fotografia que se apresenta não é, de todo, a fotografia do descarregador de peixe *sem-nome*, mas sim, a fotografia do *seu João*, o *homem que usa galochas porque anda ao mar*. Enquanto olha para a fotografia diz-nos que o João devia vir do mar, ao lado de um companheiro de profissão, que era descarregador de peixe. Fala-nos de como era seu amigo porque vinha do mar e ia rápido para casa dar o almoço aos filhos dado que ela estava a trabalhar, na fábrica das conservas. Conta-nos que João começou a trabalhar no mar com apenas sete anos de idade e que não mereceu o seu *destino* de doença e morte. Enquanto o olha refere inúmeras vezes que eram um casal muito amigo.

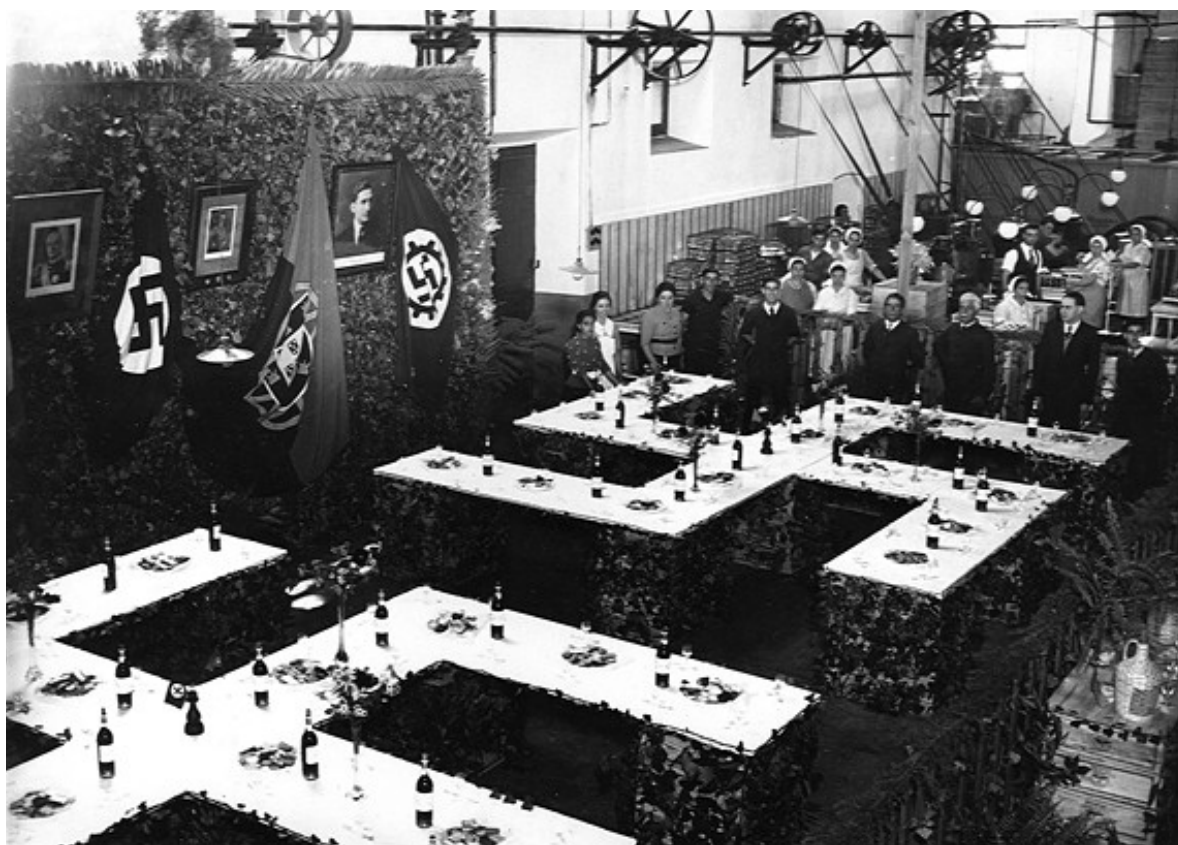


Fig. 3. Visita da organização alemã «Força pela Alegria» à fábrica de conservas em Setúbal. Américo Ribeiro, 1938. Reprodução digital obtida a partir de negativo original. Coleção Fotográfica Américo Ribeiro. Arquivo Municipal Fotográfico Américo Ribeiro.

A legenda da fotografia reproduz um desconforto sentido pelo autor no momento da produção da sua legenda. Américo Ribeiro não se esqueceu de colocar o nome da fábrica de conservas retratada, muito pelo contrário, propositadamente omitiu-o. Para um outro Américo, de seu nome Américo Leal, este é um acontecimento

único. Observa esta fotografia com as *lentes* de uma vida de resistência e clandestinidade em oposição ao regime de Salazar, onde esteve cerca de trinta anos, não conseguindo precisar da data do *mergulho* que lhe traçou a vida. Esteve na clandestinidade juntamente com a sua esposa, Cisaltina Santos, e faria-o de novo, em nome do bem comum que trouxe. Por esse conhecimento afirma que após ter conhecido o País de Salazar de *lés-a-lés*, ter contactado com inúmeras fábricas e trabalhadores, e, sobretudo, tendo a consciência que os patrões se serviam do regime, nunca observou nada assim. Nada que fosse uma “declaração tão absoluta de conivência com os ideais fascistas e, pior ainda, nazis”.

Quando, em ambiente de sessão programada, não é possível adicionar informação às imagens mas sabe-se, pelas redes informais de contactos e amizades de cada um de nós, quem o poderá fazer, as imagens são impressas e viajam, informalmente, de mão em mão, regressando a nós escrevinhadas, rabiscadas e usadas. As identificações são feitas com a escrita manual que denota o número de pessoas que sobre ela se debruçaram. Vêm enriquecidas, com mais gente dentro do que a fotografia já comporta. Esse percurso é também registado e os originais que resultam da impressão, carregados de simbolismo, são também guardados por nós e pelos voluntários.

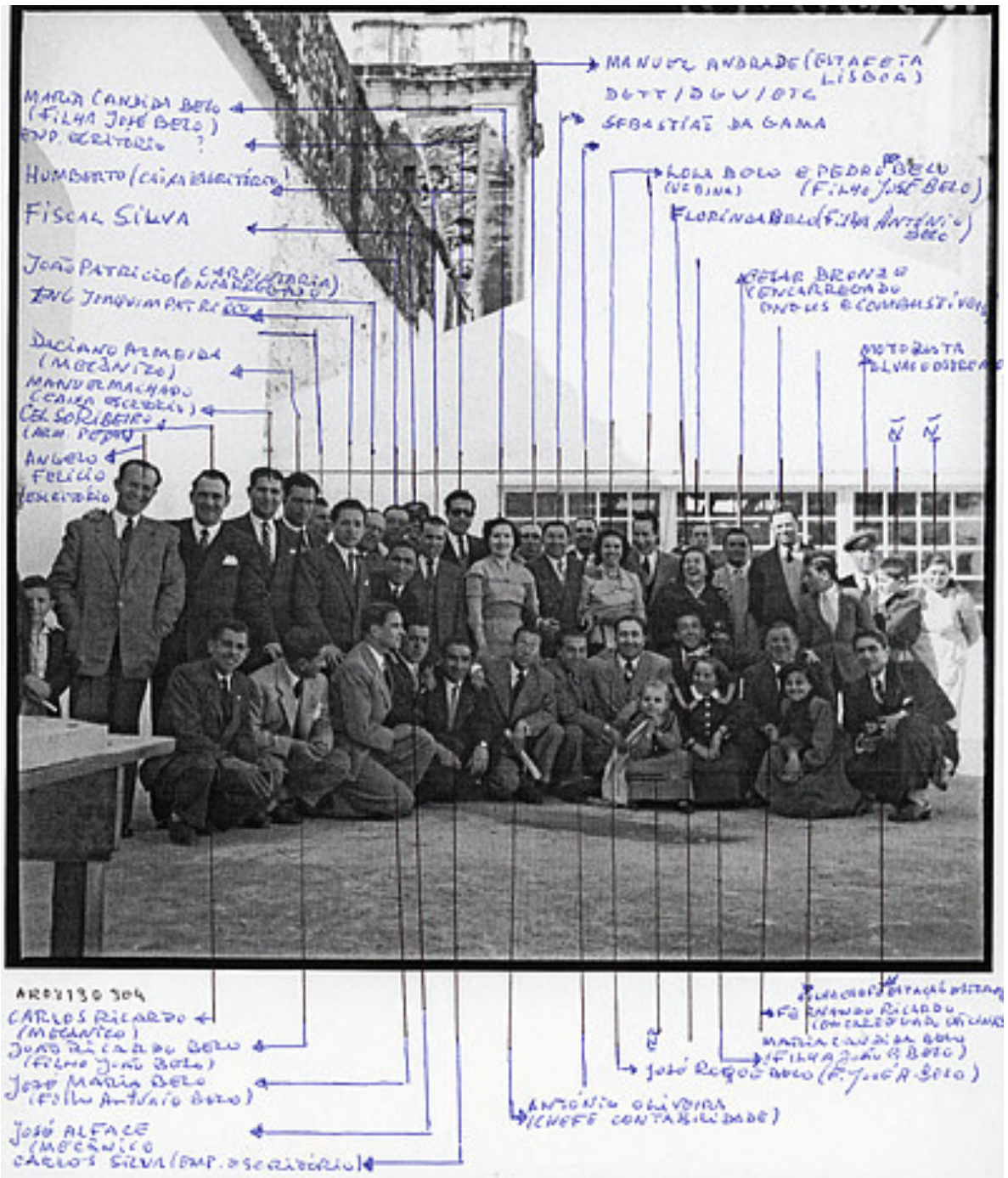


Fig. 4. Família Belo. Américo Ribeiro, 1950. Reprodução digital obtida a partir de negativo original. Coleção Fotográfica Américo Ribeiro. Arquivo Municipal Fotográfico Américo Ribeiro. Família Belo, da Transportadora Setubalense e Azeitonense, com Sebastião da Gama, poeta, escritor e pedagogo. A fotografia viajou até às mãos de Rui Belo, filho de João Belo, que identificou todos os membros da sua família.

(2) Realização de Histórias de vida, com os mais diversos interlocutores, cujos percursos profissionais se interligam com as coleções do museu ou com a própria história da cidade em que nos inserimos. A realização destas histórias de vida tem incidido, sobretudo, nas temáticas da indústria conserveira, pesca e celebrações religiosas, havendo ainda acervos orais resultantes de recolhas temáticas, de carácter mais situado e que serviram exposições, publicações ou incursões no terreno.

(3) Acompanhamento de festividades religiosas no terreno, realizando o trabalho de recolha fora do espaço museal e afirmando, por via da presença dos técnicos, o papel dos museus para além das portas que os limitam, abrindo as fronteiras à participação, numa atividade quotidiana e sistemática que tem gerado os mais diferentes frutos. Debruçaremos sobre a sua mais recente contaminação – a reformulação do projeto museográfico do Museu do Trabalho Michel Giacometti.

O MUSEU QUE SE CONTAMINA(OU): NOVO PROJETO MUSEOGRÁFICO

Recurso à imagem de grande formato – rostos e ambientes.

Imagem de pequeno formato – documento histórico.

Imagem em movimento – produção de filmes sobre as exposições.

Recurso à imprensa – constituição de um acervo de 4.000 imagens

Recurso à palavra escrita – nivelação da importância da oralidade: citação de autor/excertos de entrevistas/textos museológicos de menor dimensão.

Incorporação da prática museológica na narrativa e conceção expositiva – valorização do saber gerado encontro entre o museu e as comunidades / valorização dos acervos museológicos.

A reformulação do espaço e a manutenção das coleções permitiu a reinvenção das narrativas que melhor se adequariam ao posicionamento do museu no seio da comunidade, contemporaneamente. Permitiu também espelhar um tempo longo de atuação no território incorporando as pessoas no seu próprio discurso e objeto. Permitiu arriscar e expor, de forma cuidada, os fuzilamentos da primeira república (Mariana Torres e António Mendes) porque, e todos os dias, é necessário o reconhecimento e a justiça das pessoas comuns. Permitiu a criação de uma imensa cronologia que cruza as matérias primas de uma indústria com os grandes marcos históricos que a pontuaram, sendo ainda explicada pelas falas que temos recolhido, num discurso de proximidade, empático, onde ninguém fala em nome de alguém.

São os próprios, pelas suas palavras. Permitiu-nos dividir, seriar e agrupar, devidamente, os objectos e os espaços, contextualizando-os e adicionando-lhes camadas de sentido com os registos orais, escritos, acervos recolhidos e estudados, imagens de arquivo e imprensa. Permitiu-nos construir a narrativa, o saber museológico, e transpor para as nossas paredes, painéis e televisores, as vozes, o saber e a participação de quem nos acompanha. A redefinição do programa museológico, os conteúdos expositivos, a linguagem e as temáticas ficaram entregues a quem melhor conhece a atividade de fundo do museu, como se de uma maratona se tratasse. Constituiu-se uma equipa que envolveu os investigadores, coordenadores dos projetos com as comunidades, técnicos das coleções, e serviço educativo. A partir desta equipa, e com um diálogo estreito com a empresa responsável pela museografia do espaço, o Museu do Trabalho Michel Giacometti reinventou-se e deu palco às vozes que durante os seus 30 anos de existência povoaram o grande edifício museu, que é, antes de ser, um edifício humano. Esta afirmação é, para nós, basilar. E afirmamo-lo com a consciência de que este entendimento foi crucial para a construção do projeto museológico. As coleções mantêm-se, tendo sofrido intervenção ao nível da conservação, consolidação e restauro: 1200 peças recolhidas pelo Serviço Cívico Estudantil (1975) que constituem a coleção fundadora do museu – desde as grandes alfaias agrícolas aos pequenos objectos do quotidiano das casas; a Merceria Liberdade, última coleção a ser incorporada no Museu do Trabalho, em 2002, mercearia centenária que se encontrava na Avenida da Liberdade, cujo interior e recheio foi inteiramente doado ao museu e reconstruído no seu interior; por último, a notável coleção de arqueologia industrial que possui as grandes máquinas de fabrico e objectos associados, provenientes da extinta Indústria Conserveira de Setúbal. Associa-se ainda a esta coleção de maquinaria, uma outra: conjunto de objectos e máquinas da litografia bem como uma vasta coleção de pedras litográficas representadas em contexto museu por uma escultura da autoria de José Aurélio. O incremento significativo da informação disponibilizada agora em contexto museu resultou de um longo trabalho de investigação que nos permitiu constituir acervo relacionado com as coleções. De maior relevo, no âmbito das doações e contributo externos à instituição, assinalam-se dois conjuntos de imagens inéditas sobre Michel Giacometti e a ação Serviço Cívico Estudantil – raras, por terem como objeto o próprio Michel, doadas por António Cunha, e um segundo, doado por Luís Araújo, ex-brigadista, e comporta 220 imagens autorais sobre o Serviço Cívico Estudantil. Catarina Alves Costa cedeu-nos os direitos do documentário “O Linho é um Sonho” e que figura, permanentemente na exposição. Para a contextualização contemporânea e solidez da exposição sobre a Indústria Conserveira ultrapassou-se a temática central da exposição inaugurada em 1995

– o processo tradicional da cadeia operatória do fabrico das conservas. Foram resgatados mais de 4.000 artigos da imprensa local sobre o tema, condensada a bibliografia, digitalizadas as coleções (cartões de identidade, livros de estatutos e acordos entre patronato e sindicato) do Sindicato Nacional das Conservas de Peixe. De um universo de 176 entradas de filmes que compõe parte do Centro de Memórias do museu, foram estudadas e comparadas, para saturação de material, as histórias de vida com conserveiras e trabalhadores da indústria. Foram seriadas, descritas e digitalizadas o conjunto de 222 imagens sobre Indústria Conserveira, de Américo Ribeiro, que passaram pelas mãos de dezenas de conserveiras até chegarem a nós. Os painéis organizativos e informativos do espaço assumiram uma dupla narrativa, privilegiando o conhecimento autoral (citações) e o oral (excertos de entrevistas). O conhecimento científico foi relegado para os quadros brancos presentes em todos os painéis nos quais os nossos textos têm um tamanho de letra inferior. Esta decisão teve como finalidade a nivelção do conhecimento, colocar em igualdade aquilo que se produz em texto científico com o conhecimento pessoal e subjetivo sobre os objectos ou processos de trabalho. A oralidade também serve, neste lugar, um outro papel – a simplificação dos processos de trabalho, que, a escrita, ou a descrição exaustiva, complexificam. Os vidros do museu, fachadas exteriores e divisórias interiores, povoaram-se com as palavra Memória/Trabalho/Pessoas, traduzidas em várias línguas no exterior (fachada traseira e dianteira) e no interior. Sobretudo na exposição da indústria conserveira, de raiz local e que estabelece o ponto com as comunidades de Setúbal, o conflito é assumido sob diferentes formas ao longo da exposição. Os painéis de “elogio” às classes trabalhadoras e às Mulheres, estão permeados de alusões às grandes e icónicas lutas desta indústria, que assumiram uma relevância preponderante nas conquistas laborais do País, durante a 1.^a República e o Estado Novo. Em contexto museu, a disponibilização de materiais credíveis e para a compreensão da história do trabalho, em Portugal, alterna, em igualdade de circunstâncias, com a memória e os rostos que protagonizaram os quotidianos de trabalho a que os objectos se referem, nivelando o conhecimento científico histórico e o vivido, enfrentando e expondo, as situações de maior conflito e dor que flutuam, em igual relevo pelo museu, com as conquistas e os heroísmos quotidianos, comuns.

Assinados com o seu nome. E isso é o mais importante.