

Espaços Íntimos: da materialidade das coisas ao invisível da imaterialidade da memória

Suzana Menezes
Câmara Municipal de S. João da Madeira

Resumo

Expressões como “património industrial” e “arqueologia industrial” entraram, de forma quase generalizada, no vocabulário social quotidiano, sendo facilmente admitido que o passado industrial de uma cidade ou região e as suas marcas mais ou menos visíveis representam parte da cultura identitária desse espaço social. Tal é, em grande medida, fruto de numerosas experiências que nos últimos 20 anos e, um pouco por todo o mundo, transformaram o “objecto ordinário” em “objecto prestigiado”, portador de uma memória cuja salvaguarda se impõe.

Mas que categorias de sentido pode o objecto ordinário adquirir quando musealizado? Que simbologias oníricas emanam de si que o podem elevar à categoria de objecto prestigiado?

Partindo desta breve questão, procurar-se-á analisar neste artigo o modo como simples máquinas e ferramentas que outrora produziram chapéus para todo o Mundo adquiriram o estatuto de verdadeiros intermediários entre um mundo que alguns viveram e o mundo daqueles que agora entram no museu da chapelaria e o modo como foram quebradas as barreiras do espaço e do tempo, levando os visitantes ao um tempo e espaço novos, em que o visível da materialidade das coisas dá lugar ao invisível da imaterialidade da memória.

Múltiplas narrativas são construídas a partir daquela materialidade porque “diante de um objecto próximo, viveremos o engrandecimento de nosso espaço íntimo”, e muito para além do ‘espaço exterior’ da máquina, aquele que a define como objecto e resulta das ‘regras simples da percepção’, o que ali é vivenciado é esse ‘o espaço íntimo’, onírico, que é engrandecido pela própria máquina porque esta é percebida sem os seus limites e a ela são atribuídas “imagens superabundantes, alimentadas por teu espaço íntimo, por esse espaço que tem seu ser em ti”. (Bachelard, 2003: 204-205)

Palavras-chave: máquinas, operários, musealização, narrativas mitológicas

1. Introdução

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

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

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

Estranhamente, ou talvez não, há algo de muito importante que não recordo. Não recordo a dor do golpe. Não recordo mesmo se terá existido dor. E, numa criança de três anos que corta o pé esquerdo de uma forma tão grave seria de esperar a recordação da dor. Mas não (o que mais uma vez reforça o facto desta poder ser uma memória emprestada, porque, naturalmente, os meus pais não poderiam ter vivido a minha dor!). Mas recordo-me (ou não!) do bibe branco com flores vermelhas bordadas na gola. E também aqui reside a qualidade de património da minha cicatriz. Ela traz-me em simultâneo a presença e a ausência, a memória e o esquecimento.

Neste sentido, e como diria Marc Guillaume, se porventura conhecesse a história da minha cicatriz, ela representa em mim a “memória material” do corte, isto é, materializa e simboliza um determinado acontecimento do meu passado, que eu decidi

reter e valorizar. E dir-me-ia que “Pouco importa que eles [os objectos e a minha cicatriz] deformem nessa ocasião o que realmente se passou, uma vez que ainda assim participam da significação presente que eu quero dar a esse passado” (Guillaume, 2003: 72).

Por outro lado, e paradoxalmente, a minha cicatriz cumpre ainda uma outra função determinante. Sendo frequente tema de conversa familiar, a minha cicatriz representa, também, o amor e preocupação dos meus pais que os faz, trinta e cinco anos depois, ainda recordar o acontecido. Mas também o carinho imenso do empregado da tia Pitró, que me achava imensa piada porque eu falava com ele, simultaneamente (entenda-se, na mesma frase) em três línguas diferentes (português, inglês e afrikaans) e que nessa tarde só parou de chorar quando eu regresssei do Hospital. E, entre muitas outras variantes da história, a minha cicatriz ‘cicatrizou a dor’. Mais uma vez Guillaume iria intervir para dizer que, “são as transferências e os instrumentos do nosso ‘saber esquecer’, uma outra componente material do nosso património mnésico” porque, acrescentaria, “do mesmo modo que o sonho é o guardião do sono, eles [os objectos] são o guardião do esquecimento, esse ‘outro caminho da memória’” (Guillaume, 2003: 72).

Então de que vive e sobrevive a minha cicatriz? Vive e sobrevive da sua materialidade e das “narrativas poéticas” (Chagas, 2003: 15) múltiplas que se geraram em torno de si. Da ilustração de um tempo e espaço perdidos, para os meus pais e para mim. Mas também, e durante muitos anos, da sua capacidade pedagógica e educativa (para a minha mãe tornou-se mais fácil desde então mandar-me calçar).

Tal como a minha cicatriz, muitas outras cicatrizes são parte efectiva de patrimónios mais vastos, que a esse tempo, caracterizam e individualizam os seus legítimos ‘portadores’ e lhes conferem a sua própria individualidade e identidade.

Os chapeleiros de S. João da Madeira ou ‘Unhas Negras’ são também herdeiros de muitas cicatrizes que se formaram ao longo de um tempo e num espaço de produção de chapéus. Contudo, de repente, essas cicatrizes ficaram sem casa, sem o seu lugar de sempre. A fábrica, guardiã moral e física dessas cicatrizes, encerrou.

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

Com este artigo pretende-se analisar então a relação que homens e mulheres estabelecem com as cicatrizes do seu passado, materializadas nos objectos musealizados, no âmbito da (re)construção das suas memórias e, por conseguinte das suas próprias identidades, considerando-se deste modo que todos os sinais materiais dessa memória são também, e a esse tempo, importantes testemunhos que alimentam, pela sua visibilidade, a memória do passado, impedindo-a do esquecimento.

Assume-se assim que esses objectos (no caso concreto máquinas industriais que foram musealizadas aquando da criação do Museu da Chapelaria em S. João da Madeira) são mediadores de espaços e tempos e que, neste sentido, transportam consigo significados mais amplos de afectividade e despertam valores mais significativos de identidade, no que isso tem de auto-afirmação de um grupo.

Inicia-se então este artigo com a história de dois objectos, ostensivamente mudos¹ na sua génese e, no entanto, profundamente comunicantes na sua essência: uma farda e uma fotografia expostas no Museu do Campo de Concentração de Dachau, na Alemanha. Através deles tenta-se perceber em que medida os objectos adquirem o dom de romperem com as barreiras do espaço e tempo ao serem capazes de gerar narrativas que estão muito para além da sua própria materialidade física, e que se situam na sua capacidade de serem mediadores afectivos de mundos e tempos diferentes. Percebe-se aqui também que a memória não é inerente ao objecto, longe de ser uma característica intrínseca ela pode, contudo, ser despoletada por ele.

Deste modo, considera-se que os objectos podem despoletar três níveis narrativos diferentes: um primeiro resultante do objecto em si, daquilo que ele é na sua própria corporeidade (a esse tempo é já um objecto de memória porque por algum motivo, alguém lhe atribuiu um valor que o salvou da total destruição e desaparecimento); um segundo momento narrativo nasce da possibilidade daquele objecto poder ser relacionado com um qualquer outro objecto ou com uma memória particular de alguém ou mesmo de um grupo de pessoas; neste momento, esse objecto e os demais que lhe sejam artificialmente agregados, constroem ambos uma segunda narrativa na justa medida em que lhe são atribuídas novas categorias de significado; e finalmente, o terceiro nível narrativo (a que corresponderão tantas novas narrativas quantos os olhares que sobre aqueles objectos venham a ser lançados) será necessariamente o que é construído por aqueles que vêm e lêem esses objectos por intermédio de olhares que são sempre únicos e, por isso, intransmissíveis. O terceiro nível narrativo é absolutamente pessoal e estará muito para além da capacidade objectiva dos objectos despertarem ou não um sentimento emocional de memória e pertença.

Por este motivo se conclui que o real poder dos objectos reside nas relações que permitem estabelecer e que assentam claramente na capacidade construtiva e sonhadora de quem olha, pelo que conservar objectos é também garantir no tempo a possibilidade de novas narrativas, continua e permanentemente construídas e actualizadas.

Assim sendo, sublinha-se que o valor onírico dos objectos, sejam eles uma farda e uma fotografia, seja uma máquina industrial ou uma ferramenta de trabalho, reside nas narrativas que se criam e, essas sim, são as que conferem ao objecto a categoria de mediador de experiências afectivas e cognitivas.

Por esta razão, pese a sua mudez, o objecto pode adquirir um poder mágico, sobretudo quando a ele são agregadas memórias, precisamente aquelas que residem nas pessoas.

E é neste sentido que todos os sinais materiais dessa memória, sejam lugares ou objectos, adquirem para as sociedades uma grande importância porquanto são, na sua génese, testemunhos materiais da identidade da comunidade, com os quais esta estabelece laços de afectividades múltiplas. Dito de outro modo, ao partir das memórias sociais, os objectos e lugares preservados não são apenas objectos e lugares mas antes

¹ Como afirmam Spencer Crew e James Sims, "The problem with things is that they are dumb. They are not eloquent, as some thinkers in art museums claim. They are dumb. And if by some ventriloquism they seem to speak, they lie" (Kavanagh, 1996:5).

verdadeiros espaços de memória social que transportam consigo significados mais amplos, aqueles que residem na identidade da comunidade.

2. Fragmentos de vida

Recordo o dia em que visitei o campo de concentração de Dachau, na Alemanha. Ali estou eu novamente, com os meus 14 ou 15 anos, diante daquela vitrine. Confesso que guardo hoje poucas memórias do museu na sua globalidade. A não ser dessa vitrine específica. Dentro dela existiam apenas dois objectos. Uma grande fotografia de um homem, impressa a preto e branco, e que forra toda a parede traseira da vitrine e uma farda gasta e impregnada por manchas imensas.

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

De certa forma, aqueles objectos aproximaram-me de uma realidade outra, porque não vivida, através da identificação emocional a esse homem e a essa farda. Durante o tempo em que os nossos olhos se viram, através do espaço e tempo, compartilhamos a mesma dor, o mesmo sentir esmagador de impotência perante a morte e a mesma vergonha. A vergonha de um ser a quem é retirado o direito à existência, à sua individualidade e identidade (ele é um número inscrito no seu próprio corpo); a minha vergonha de, sobrevivendo a esse tempo que não vivi, o olhar, o invadir, subtraindo-lhe ainda o direito de não querer ser olhado na sua vergonha.

E, contudo, nada do que relatei é resultado de um facto. Nada do que esta experiência me trouxe está claramente inscrito na natureza material dos objectos expostos.

Assim, para além dos lugares comuns da representatividade do objecto (neste caso, o seu poder representativo do holocausto nazi) aquilo que os dois objectos despertaram em mim foi o “common emotional ground of memory and belonging” (Heaney, 1993:49) de que fala Heaney. Neste sentido, eles foram o espaço de mediação entre a minha herança mnemónica (a que resulta do conhecimento da História do holocausto, por um lado, e por outro, da história de Anne Frank) e o momento histórico propriamente dito. E neste sentido, como diria Mário Chagas, estes objectos revelaram-me e revelaram-se na sua capacidade de “suportarem a função de intermediários entre

mundos diferentes, daí o seu poder mágico”, porquanto foram “provocadores de experiências afectivas e cognitivas” que estão para além da sua materialidade (Chagas,2003:s.p).

Desta forma, e enquanto mediador, o objecto quebra as barreiras do tempo e do espaço (físicas e emotivas), ao mesmo tempo que cria um espaço e tempo novos (que não são o passado a que remetem os objectos, mas também não são o presente daquele que os contempla... são antes uma espécie de espaço e tempo etéreos onde ficamos suspensos): os do momento da percepção, do instante preciso em que o visível e o invisível se unem integralmente, por intermédio dessa “imaginação museal” (Chagas,2003:s.p). Dito de outro modo, e como avança Chagas, “agarrar a memória depende do poder de uma imaginação criadora, uma vez que ela (a memória) não está inerte na coisa, mas acesa na relação que com ela (a coisa) pode manter-se” (Chagas,2003:s.p).

Assim sendo, e voltando à minha fotografia e à minha farda, percebe-se, por um lado, a importância que um tem para o outro, um É na justa medida da presença do outro, e desta forma ‘re-significam-se’ mutuamente no momento em que museograficamente são apresentados na mesma vitrine; juntos criam um discurso novo que não existiria se estivessem separados (e aqui a construção da segunda narrativa); por outro lado, ambos vivem de um terceiro momento de re-significação onde é construída uma terceira narrativa², a minha, que resulta da relação que estabeleço com ambos os objectos através daquele que é o meu conhecimento acerca dos factos históricos, a minha experiência de vida e a leitura que faço do mundo, as minhas crenças, sentimentos e convicções acerca do próprio holocausto, e a minha visão acerca da visão de Anne Frank. Neste sentido, a terceira narrativa é pessoal e intransmissível porque está ao nível da relação que fui capaz de estabelecer com aqueles objectos e que eles estabeleceram comigo, por meio também daquele que é o meu ‘background’ cultural, social, ideológico, religioso... enfim, por meio daquilo que eu própria era aos 14 ou 15 anos de idade.

Dito de outra forma, o real poder dos objectos situa-se na relação que permitem estabelecer, e esta relação não resulta da sua materialidade física, mas sim da capacidade construtiva de quem olha, e nesse sentido, da *imaginação museal*, recorrendo à terminologia de Chagas, inerente ao próprio indivíduo. Ora neste sentido, conservar objectos é garantir, no tempo, a possibilidade de outras relações, é assegurar que as portas mágicas da imaginação não serão encerradas, é prever a imensidade de narrativas construídas e re-construídas, aquelas que conferem perspectiva e profundidade ao nosso presente, porque nos tocam e alteram. De certa forma, é manter a capacidade de sonhar³, porquanto sejam esses os “instrumentos de mediação, espaços de negociação de sentidos, portas (ou portais) que ligam e desligam mundos, indivíduos e tempos diferentes”, num jogo perpétuo entre “memória, esquecimento, resistência e poder, (...) silêncio e fala, destruição e preservação” (Chagas,2003:s.p).

E se assim for, valerá a pena, então, conservar objectos, mas objectos que sejam possuidores desta capacidade imensa de narrativa poética, esta capacidade mágica de nos acertar em cheio no coração. Objectos, por isso, que não nos deixarão indiferentes.

² Considero aqui que o primeiro momento é aquele em que os dois objectos existem de forma autónoma, mas a esse tempo já classificados como objectos de memória, porque em algum momento alguém decidiu atribuir-lhes um valor que os salvou da destruição ou desaparecimento; o segundo momento resulta da sua junção numa mesma vitrine, e por conseguinte surge como a segunda narrativa, onde ambos os objectos são re-significados.

³ Como afirma Chagas, citando Walter Benjamim, “os museus fazem parte dos lugares que, na ordem do coletivo, suscitam sonhos”. (Chagas,2003:s.p).

Objectos que tenham a capacidade de falar connosco, inundando-nos de sentimentos múltiplos, contraditórios, até. Mas indiferentes, nunca.

3. Máquinas. Homens e Mulheres

É que os lugares acabam, ou ainda antes
de serem destruídos, as pessoas somem,
e não mais voltam onde parecia
que elas ou outras voltariam sempre
por toda a eternidade. Mas não voltam
desviadas por razões ou por razão nenhuma.

É que as maneiras, modos, circunstâncias
mudam. Desertas ficam as praias que brilhavam
(...)
As ruas rasgam as casas onde leitos
já frios e lavados não rangiam mais.
E portas encostadas só se abrem sobre
a treva que nenhuma sombra aquece.

O modo como tínhamos ou víamos,
em que com tempo o gesto sempre o mesmo
faríamos com ciência refinada e sábia
(o mesmo gesto que seria útil,
se o modo e a circunstância persistissem),
tornou-se sem sentido e lugar.
(...)
Apenas sei que as circunstâncias mudam
e que os lugares acabam. E que a gente
não volta ou não repete, e sem razão, o que
só põe acaso era a razão dos outros.”

Jorge de Sena (Lourenço, 1999:167-168)

22 de Junho de 2005. Dia da inauguração do Museu da Chapelaria.

Por volta das 14h30m o pátio traseiro do museu estava repleto de gente. Gente que gritava e ria efusivamente, que se abraçava como apenas se abraça quem há muito não se vê. Estima-se que aproximadamente 2.500 pessoas estariam à porta do museu. Um olhar mais atento permitia perceber que aquelas não eram umas pessoas quaisquer. Aquelas eram as pessoas que durante anos tinham feito daquele edifício a sua casa. Um olhar mais atento permitia perceber a ansiedade, uma alegria quase infantil que lhes percorria o rosto. Para a grande maioria das pessoas que ali estava, esta era a primeira vez que iam entrar naquele espaço depois da “Empresa” ter encerrado as suas portas. O que as movia? Curiosidade? Vontade de saber o que acontecera à sua fábrica? Nostalgia? Sentimento de posse?

Horas mais tarde, porém, instalou-se uma pequena e muito sentida rebelião. O apertado e pesado protocolo de segurança do Presidente da República, ditava regras de ocupação do espaço que não se coadunavam com a vontade imensa daquelas cerca de 2.500 pessoas que durante horas esperaram pela abertura das portas. E tiveram que esperar ainda mais. E ficar à porta. Ainda nesse dia ouviria todas as suas queixas. Nesse dia e nos dias seguintes⁴. Mas a explosão de sentimentos estava ainda por acontecer.

⁴ E o alvoroço foi tanto e tão emotivo que uma semana depois fez-se uma nova inauguração a que foi chamado “Encontro de Chapeleiros”, e agora apenas para estes convidados especiais, que insistentemente disseram a mais tocante das verdades: “este

Depois de um protocolo de inauguração relativamente rápido, fui chamada pelos técnicos do Museu para ver o que nunca achei poder ver dentro de um museu. Ao longo dos três pisos da exposição de longa duração, e após o primeiro impacto visual de deslumbramento, as centenas de pessoas que estavam dentro do edifício, acompanhadas por filhos e netos, procuravam avidamente “a sua menina”. Entre a alegria eufórica e a tristeza profunda, o riso e o choro, o nervosismo e excitação, centenas de pessoas pareciam estar a encontrar-se consigo próprias ou pelo menos com partes demasiado importantes da sua vida, que por motivos diferentes, uns tinham preferido esquecer ou pelo menos ocultar, outros revivificavam vezes sem conta como se a vida depois da “Empresa” tivesse feito pouco sentido⁵.

Agarrados às suas máquinas, às máquinas que os viram crescer, passando de crianças a jovens e de jovens a adultos⁶, máquinas que acompanharam todas as suas alegrias, tristezas, dores e namoros, casamentos e nascimentos de filhos, estes homens e estas mulheres, permanentemente em contacto físico com as suas “meninas”, revisitavam todo o seu passado naqueles objectos.

Em cada piso por onde passei fui ouvindo frases soltas de conversas muito sentidas entre o operário e a sua ‘prole’:

“Eu conheci a vossa mãe nesta secção. Ela trabalhava acolá, na afinação”

“Ai meu Deus... quando comecei aqui a trabalhar ganhava 10 escudos por dia”

“Lembras-te daquela mestra que era aleijadinha... ela já morreu?”

“Esta máquina foi a minha perdição. Nem que me dessem 500 contos eu voltava a trabalhar aqui... ai... tu fizeste-me sofrer tanto”

“Lembras-te o que era aqui? Era dos tintos, onde se guardavam os tintos”⁷

A vida das pessoas, daquelas pessoas, estava toda contida na máquina e a máquina representava a sua própria vida. Era como se em cada máquina existisse a vida toda, a vivida, a recordada, aquela que os havia construído tal como hoje eles se reconhecem.

De certa forma, e utilizando as palavras de Bachelard, “diante de um objecto próximo, viveremos o engrandecimento de nosso espaço íntimo” (Bachelard, 2003:204), e muito para além do espaço exterior da máquina, aquele que a define como objecto e resulta das regras simples da percepção, o que ali era vivenciado era esse espaço íntimo, esse que foi engrandecido pela máquina porque esta estava a ser percebida sem os seus limites e a ela foram atribuídas “imagens superabundantes, alimentadas por teu espaço íntimo, por esse espaço que tem seu ser em ti” (Bachelard, 2003:205).

museu é nosso, esta casa é nossa, os convidados de honra somos nós’. E apesar de não poder já citar claramente os autores desta frase, a verdade é que ela espalhou-se entretanto pela boca de todos e, durante dias, todos os chapeleiros que recebi e com quem falei utilizaram exactamente a mesma frase, com o mesmo sentido: “O museu é nosso”.

⁵ Sobre este assunto é possível consultar a série de entrevistas realizadas a ex-operários entre 2002 a 2005. Disponível para consulta no Centro de Documentação do Museu da Chapelaria.

⁶ Um significativo número de operários começou a trabalhar na fábrica com idades compreendidas entre os 10 e os 12 anos. Iniciavam a sua vida dentro da fábrica como aprendizes- tafereiros, cabendo-lhes fazer toda a espécie de pequenos recados. A partir dos 12 anos iniciavam então o processo de aprendizagem da arte, passando ao longo da vida por diversos sectores. Sobre este assunto é possível consultar a série de entrevistas realizadas a ex-operários entre 2002 a 2005. Disponível para consulta no Centro de Documentação do Museu da Chapelaria.

⁷ Apesar de terem sido registadas estas frases ainda nesse dia em caderno de notas pessoal, já não foi possível estabelecer a ligação aos seus autores.

E assim, tal como a árvore de Bachelard, também máquina e operário, juntos, se ordenaram e cresceram, ficando à máquina o destino último de nunca estar acabada porque estará sempre “entregue às forças imaginárias, revestida de nosso espaço interior, [e desta forma, sempre disponível para entrar] conosco [sic] numa emulação de grandeza” (Bachelard, 2003:205).

O que representava então aquele espaço novo para todas estas pessoas? Que museu viam os seus olhos?

Seria o encerrar de um ciclo, de toda uma vida que parecia ter estado votada ao esquecimento? Mas não quereriam também eles esquecer? O museu não seria um apagar de tanta tristeza e mágoa e ressentimento? O renascimento de tão ilustre homenagem apagaria o sofrimento de tantos anos de vida? Ou, de facto, esse sofrimento não era, passados tantos anos, tão importante quanto o facto de se perceberem hoje como parte da história de uma terra?

O sofrimento era agora exibido com orgulho. O que outrora doeu era agora motivo de brio.

Como referiu o Sr. Méssio Trindade, ex-operário desta fábrica e actual guia no Museu, nesse mesmo dia de inauguração, diante das máquinas e dentro do edifício onde cresceu, “hoje sinto orgulho por ter sido chapeleiro”⁸. Ali estava resumida toda a sua vida, simbolizando cada espaço um momento de crescimento, simbolizando cada máquina uma nova etapa profissional. Não era a cadeia operatória e as suas cronologias, nem os cheiros nem os sons que lhes eram tão sobejamente conhecidos aquilo que eles viam dentro do museu. O que estava perante os seus olhos eram fragmentos de importantes momentos das suas vidas que, por isso mesmo, adquiriam agora um valor diferenciado. O valor do reconhecimento. O valor da identidade.⁹ Porque estava ali para ser visto e não só por si como por todos os outros e para ser contado por si a todos os outros. Recorrendo uma vez mais às palavras de Bachelard,

“O poeta vai mais fundo, descobrindo com o espaço poético um espaço que não nos encerra numa afectividade. Qualquer que seja a afectividade que matize um espaço, mesmo que seja triste ou pesada, assim que é expressa, a tristeza se modera, o peso se alivia. Por ser um espaço poético expresso, adquire valores de expansão” (Bachelard, 2003:206).

E, de certa forma, o museu era de facto, naquele momento, o espaço poético libertador, que ao ser por si também expressão dessa tristeza (ou a verbalização material de um passado feito de tristeza), moderava a dor e aliviava o peso de todos aqueles chapeleiros. Deste modo, entre as suas memórias do trabalho e o trabalho da memória

⁸ Anotado em caderno de notas pessoal e confirmado com o autor.

⁹ Dito de outro modo, todo este património, que para cada um dos ex-chapeleiros se resume e apresenta sob a forma “da sua máquina” adquire o valor de representação simbólica da identidade do grupo, dos “chapeleiros”, no que isso tem de aglutinador e diferenciador. Como afirma Elísio Estanque, “Elementos fundamentais na compreensão da identidade são a subjectividade e a narrativa, os quais apontam directamente para a relação entre o sujeito e o *Outro* – já que o termo identidade envolve sempre negação e diferença: «Alguma coisa é alguma coisa, e não outra coisa»; isto é a identidade tem pelo menos dois significados diferentes: primeiro, aponta para «o que dá a uma coisa ou pessoa a sua natureza essencial, isto é, o seu *eidós* ou forma, e portanto, a sua continuidade através do tempo e, em segundo lugar, o que torna duas coisas ou pessoas na mesma» (Zaretsky, 1994: 199-200). (...) Se, na maioria dos casos, o referente identitário transcende as relações face-a-face, a construção da identidade colectiva (...) emerge sob a forma de *comunidades imaginadas* (Anderson, 1991; Balibar e Wallerstein, 1991) apoiada em lógicas paradoxais e sob o signo das ambivalências entre a presença e ausência, entre práticas e representações, entre razão e emoção, entre estrutura e acção ou entre universalismo e localismo (Fortuna, 1991).” (Estanque, 2000:43).

que haviam primeiramente realizado com a equipa do museu e que agora assumia a forma de museu propriamente dito, criava-se um outro espaço, um espaço que já não exigia a nenhum deles que (re)vivessem a sua dor, que os libertava das amarras que as suas próprias afectividades haviam construído e alimentado durante anos a fio. E aqueles operários libertaram-se delas (das suas afectividades) para viverem ‘valores de expansão’, de grandeza, porque deram “o seu espaço poético a um objecto” e isso “é dar-lhes mais espaço do que aquele que ele tem objectivamente ou melhor dizendo, é seguir a expansão de seu espaço íntimo” (Bachelard, 2003:206). E, de facto, a alegria e emoção verdadeiramente contagiantes e quase infantis daquele dia, pouco ou nada se assemelhava aos discursos pesados, frios, de profunda mágoa que foram sendo ouvidos nas diversas entrevistas que ao longo dos anos foram realizadas.¹⁰

Estávamos assim, e quase, perante um ritual de comemoração, e de uma comemoração que não era a do museu ou por ele claramente promovida, mas antes um ritual de comemoração dos próprios chapeleiros. Como defende Connerton, a propósito das cerimónias comemorativas, a

“(…) narrativa era mais do que o contar de uma história, era um culto encenado, era um rito estabelecido e representado. A sua história não era inequivocamente contada no pretérito, mas no tempo de um presente metafísico. Subestimaríamos o poder comemorativo do rito, minimizaríamos o seu poder mnemónico, se disséssemos que ele recordava acontecimentos míticos aos participantes. Deveríamos antes dizer que o acontecimento (...) era rerepresentado; os que participavam no rito davam-lhe uma forma cerimonialmente corporizada. A realidade transfigurada do mito era rerepresentada uma e outra vez, quando aqueles que tomavam parte no culto se tornavam, por assim dizer, contemporâneos do acontecimento mítico”. (Connerton, 1999:49).

O que os chapeleiros viam e sentiam naquele dia, não era então um museu, mas esse espaço narrativo onde a história contada não tinha referentes no passado mas sim naquele que era o seu próprio presente, ainda que um presente abstracto, que podiam agora partilhar com as gerações que lhes seguiram (filhos e netos) fazendo-os assim contemporâneos de uma história que, se efectivamente era apenas deles próprios (o que se consubstanciava nas expressões “Eu conheci”, “Ela trabalhava”, “quando comecei aqui a trabalhar”, “Lembras-te”, “foi a minha perdição”), era agora lida também como parte da história da comunidade na qual estavam inseridos e, que por esse motivo deixava de ser uma memória pessoal para adquirir estatuto de memória comunitária ou colectiva, cujo paradigma será a frase “Hoje sinto orgulho por ter sido chapeleiro”.

¹⁰ Na colecção de entrevistas realizadas entre 2002 e 2005 aos ex-operários, nota-se em quase todas elas uma grande mágoa relativamente ao processo de encerramento da fábrica e ao consequente processo judicial. Houve muitos operários a afirmarem à equipa que desde que a fábrica encerrou nunca mais tinham se quer passado à porta. Por outro lado, houve também muitas confidências relativas a diversos constrangimentos em torno do próprio trabalho, chefias, relações entre colegas, que o tempo se encarregou de agudizar, e talvez não tanto pelo facto de terem existido, como mais ainda pelo facto de, fazendo parte do seu material mnemónico, adquirir em momentos em que são confrontados com o seu passado (nomeadamente no acto de recordação provocado pela entrevista) alguma relevância.

4. Memórias e Identidades

Perante o objecto despoletador da recordação (a máquina na qual trabalharam, o próprio espaço fábrica-museu onde se encontravam – “Lembras-te o que era aqui? Era dos tintos, onde se guardavam os tintos”), são desencadeados processos de rememoração que aproximam o passado (o deles), ao presente (o momento actual) e ao futuro (corporizado pelas gerações mais novas). Deste modo, o efeito que a máquina e, por conseguinte, o próprio museu, estavam a exercer era, como afirma Connerton, o de reapresentação, “fazendo reaparecer aquilo que desapareceu” (Connerton, 1999:79) e que, no caso, era a vida de todos eles tal como sempre a haviam conhecido e que, por motivos que foram exteriores à sua vontade, tinha efectivamente desaparecido. Aquilo que reaparecia perante os seus olhos era também, e mais ainda, a sua própria identidade, enquanto pessoa mas também enquanto chapeleiros, e desta forma enquanto comunidade coesa. Ou seja, o museu recordava-lhes/lembrava-os qual era verdadeiramente a sua identidade, aquilo que os distinguia dos outros. E, assim sendo, o museu era a narrativa por intermédio da qual esta identidade era contada e explicada aos outros, a todos os outros que visitavam e visitariam o museu, residindo aqui, e verdadeiramente, o motivo do orgulho em ser chapeleiro, enunciado por Méssio Trindade. Ou, como afirma Connerton, ainda acerca das cerimónias comemorativas (fazendo-se aqui mais uma vez a analogia entre a cerimonia comemorativa e o museu),

“O que é então recordado nas cerimónias comemorativas? Parte da resposta é que uma comunidade é recordada da sua identidade, representando-a e contando-a numa metanarrativa. Esta é uma variante colectiva daquilo a que chamei anteriormente memória pessoal, ou seja, a atribuição de sentido ao passado como uma espécie de autobiografia colectiva (...). A sua metanarrativa é mais do que uma história que se conta e sobre a qual se reflecte, é um culto encenado.” (Connerton, 1999:81).

E este acto de recordação foi tão mais significativo quanto o facto de acontecer entre pares, querendo significar que o facto de todos aqueles chapeleiros estarem, ao fim de anos de separação, todos juntos, num mesmo espaço (naquele espaço) e na presença de um conjunto de referentes visuais e materiais que tinham já feito parte do seu próprio mundo e que fazem parte, inquestionavelmente, do seu património mnemónico, despoletou mais ainda o sentimento de pertença a algo superior a cada um deles enquanto pessoa, de pertença a uma identidade diferenciadora. Porque, como afirma Connerton, “a narrativa de uma vida faz parte de um conjunto de narrativas que se interligam, está incrustada na história dos grupos a partir dos quais os indivíduos adquirem a sua identidade” (Connerton, 1999:81). E a esse tempo, o museu desempenhava o papel maior de estabelecer a ligação entre as diferentes narrativas das diferentes vidas, interligando-as.

Por isso, era importante recordar, até porque, como diria Joel Candau, a memória é um direito, um dever e uma necessidade (Candau, 2001:121). E, mais ainda,

“(…) la memoria se niega a menudo a callarse. Imperativa, omnipresente, invasora, excesiva, abusadora, es trivial recordar que su imperio se sostiene sobre la inquietud de individuos y de grupos en busca de sí mismos. Si padecemos un ‘mal de archivo’, de huellas, de recuerdos, si nos consideramos como deudores de la memoria, es porque una angustia ‘nos acecha desde el fondo de nuestro interior. Arrepentimientos

diversos, sensibilización al deber de recordar, recovered memory movement en los Estados Unidos, memoria de la Shoah (...) conmemoraciones múltiples: no son más que algunos ejemplos de las resacas incesantes de la memoria sin las que parece que un individuo, igual que un pueblo, ‘no tiene ni identidad ni cultura’ (Candau, 2001:121-122).

Ora, neste sentido, não satisfazer o dever da memória é expor-se conseqüentemente ao desaparecimento (Candau, 2001:122), é permitir a morte. E, por esta razão mesma, “La necesidad de recordar es pues real, aunque más no sea para no quedar ‘desprovistos y vacíos’” (Candau, 2001:123).

E o museu resolvia, em muitas medidas, a carência e o vazio identitário que o encerramento da fábrica trouxe à vida de todos eles. Ainda que aquele lugar, o da fábrica, tivesse mesmo acabado, ainda que todas aquelas pessoas tivessem efectivamente sumido e tantas vezes lhes tivesse parecido que não mais voltariam, ainda que as maneiras, e os modos e as circunstâncias da sua vida houvessem mudado, e parecesse ainda que as portas haviam sido de facto encostadas ou mesmo fechadas atrás de si para toda a eternidade, a verdade é que desta vez a gente voltou. E o edifício que tantas vezes nos pareceu desprovido de alma ganhou naquele dia uma dimensão outra, para nós e para eles. A carência e o vazio que o encerramento da fábrica trouxe foram preenchidos. Não pela fábrica ela própria, não pela repetição exaustiva de cenários, porque esses não se poderiam repetir, não pela alegoria do mundo que efectivamente seria irrepetível porque, e apesar de tudo, “O modo como tínhamos ou víamos, em que com tempo o gesto sempre o mesmo faríamos com ciência refinada e sábia (o mesmo gesto que seria útil, se o modo e a circunstância persistissem), tornou-se sem sentido e lugar.” (Lourenço, 1999:167-168). Mas antes, e sobretudo, porque o direito, o dever e a necessidade de memória tinham sido conferidos e era plena e publicamente assumido.

5. Museu da Chapelaria. Discursos narrativos

E do ponto de vista de quem visita o museu?

À saída do museu esperamos que os visitantes levem na pele a sensação estranha que as fibras do pêlo de coelho causam; nas mãos, as sensações únicas que o cone por feltrar, o cone feltrado, o chapéu formado e o chapéu afinado tentaram passar; nas mãos, ainda, mas também nas narinas, que carreguem o cheiro do pêlo, dos tintos, do feltro; que nos ouvidos ecoem por muito tempo todos os barulhos a que foram sujeitos. Na memória espera-se que levem todos os rostos dos chapeleiros que ao longo de todo este percurso lhes foram gentilmente sorrindo como quem agradece a visita, as histórias que ouviram o Sr. Méssio Trindade e a Sra. D. Deolinda (dois ex-operários, actualmente, guias do museu) contar, as palavras ora alegres ora arrelhadas de todos estes chapeleiros e que levem ainda consigo a ideia clara de que se o chapéu é um dos mais bonitos acessórios de moda, por detrás dele estão, não raras vezes, histórias de sofrimento e muita dor. E se assim for, o museu cumpriu grande parte dos objectivos a que se propôs.

Mas espera-se ainda que todos os objectos, porque assim dispostos, porque assim pensados e sentidos, tenham conseguido falar com o visitante e tenham conseguido despertar nele “a common emotional ground of memory and belonging” (Heaney,1993:49). E, mais do que isso, tenham conseguido transmitir “the climate of a

lost world and keep alive in us a domestic intimacy with realities that otherwise might have vanished” (Heaney,1993:40).

De certa forma, e tal como se referia anteriormente, no que à farda e à fotografia dizia respeito, não se espera menos do que ter transformado todas estas máquinas e ferramentas e histórias de vida, em verdadeiros intermediários entre um mundo que alguns viveram e o mundo daqueles que agora entram no museu, quebrando assim as barreiras do espaço e do tempo e levando os visitantes ao tal tempo e espaço novos, em que o visível da materialidade das coisas dá lugar ao invisível da imaterialidade da memória.

Porque também aqui a máquina apenas É em função das palavras do ex-operário que a descreve (será de referir que as legendas das máquinas são pequenos extractos das entrevistas realizadas aos ex-operários) e ambas se re-significam nesse momento, no instante preciso em que se percebe que aquelas são palavras de quem efectivamente trabalhou naquela máquina que agora está perante os olhos do visitante. E juntos, máquina e testemunho do operário, fazem nascer uma segunda narrativa que dará origem, espera-se, a uma terceira e esta absolutamente pessoal e intransmissível que apenas poderá ser vivida e contada pelo próprio visitante.

Do mesmo modo, as palavras do ex-operário serão também re-significadas no momento em que o visitante contempla esse mesmo operário nas grandes fotografias impressas. Ali está o rosto por detrás das palavras e da máquina. E aquela será, eventualmente, a representação máxima de todo aquele mundo novo para o visitante.

Espera-se por isso que à saída do museu, múltiplas narrativas tenham sido construídas como consequência das relações que tenham (eventualmente) sido criadas entre o olhar, o olfacto, o tacto, a audição e, sobretudo, entre a imaginação museal do visitante e aquilo que efectivamente o museu apresenta.

Espera-se que à saída do museu, todo este mundo tenha despertado a capacidade de sonhar e tenha provocado no visitante todo um conjunto de experiências afectivas que estão, seguramente, muito para além da sua própria materialidade. Espera-se que, tal como a Liliana Gonçalves Brandão, todos os outros visitantes possam também dizer que “o museu da chapelaria é bonito e tem amor e paixão”¹¹.

Bibliografia

- Bachelard, G. (2003) *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- Candau, J. (2001) *Memoria e Identidad*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol.
- Chagas, M. (2003) “Imaginação Museal. Museu, Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro”. Tese de Doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. (original, com autorização do autor).
- Connerton, P. (1999) *Como as sociedades recordam*. Oeiras: Celta Editora.
- Heaney. S. (1993) apud Bell, J. “Making Rural Histories”, in Kavanagh, G. (1996) *Making Histories in Museums*. Londres: Leicester University Press
- Lourenço, J. (1999) *Obras de Jorge de Sena, Antologia Poética*. Lisboa: Edições ASA

¹¹ A Liliana Gonçalves Brandão tinha 8 anos quando visitou o museu e era aluna da Escola EB1 D. Elvira Fernandes Dias (Nogueira do Cravo) e deixou este testemunho no fim da sua visita. Refira-se a este propósito que os alunos e professores são convidados a dar o seu testemunho acerca do museu. No serviço educativo do museu encontram-se disponíveis para consulta todos os testemunhos realizados até ao momento presente.