



Esta obra possui uma Licença

Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional

<https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/19385>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v19i32.19385>

Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | v. 19 | n. 31 | Jan-Jun, 2025

Submissão: 22/03/2025 | Aprovação: 28/06/2025



O MUSEU DO SARGAÇO EM APÚLIA: ABERTURA PARA HABITAR A PAISAGEM

THE SEAWEED MUSEUM, IN APÚLIA: AN OPENING TO INHABIT THE LANDSCAPE

Álvaro Campelo 

Universidade Fernando Pessoa – UFP¹

Resumo: A definição de uma estratégia para um museu em construção orientou uma análise às diferentes teorias inovadoras no campo da museologia. Desde a museologia clássica, à crítica, e a toda a reflexão entretanto construída sobre os ecomuseus, procurou-se uma perspectiva baseada no ‘habitar a paisagem’ e numa teoria com base no ‘museu-oíkos’, fundamental para compreender e agir as diferentes vozes e os diferentes espaços de uma paisagem cultural presente no Museu do Sargaço, de Apúlia, Portugal. Um museu é, hoje, espaço fundamental para discutir as grandes questões contemporâneas e os desafios vividos pela comunidade. Como as paisagens são identitárias (no sentido de construídas), elas estão em constante transformação. Um museu é, essencialmente, uma paisagem humanizada, um ‘oíkos’ transformador do desejo e da vida.

Palavras-chave: Museologia crítica; paisagem cultural; museu-oíkos; Museu do Sargaço.

Abstract: *The definition of a strategy for a museum under construction guided an analysis of different innovative theories in the field of museology. From classical museology to critical museology, and all the reflection since built on ecomuseums, the aim was to find a perspective based on 'inhabiting the landscape' and a theory based on the 'museum-oikos.' This foundation is crucial for understanding and engaging with the different voices and spaces of a cultural landscape present at the Seaweed Museum in Apúlia, Portugal. Today, a museum is a fundamental space for discussing major contemporary issues and the challenges faced by the community. As landscapes are a form of identity (in the sense that they are constructed), they are in constant transformation. A museum is, in essence, a humanized landscape, an 'oikos' that transforms desire and life.*

Keywords: *Critical Museology; cultural landscape; museum-oikos; Seaweed Museum.*

¹ Doutor em Antropologia pela Sorbone, Paris IV. Professor da Universidade Fernando Pessoa no Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA.). Email: campelo@ufp.edu.pt

INTRODUÇÃO

Depois de se ter constituído o Museu do Sargaço, na Vila de Apúlia, concelho de Esposende, Portugal, uma localidade do litoral norte, onde a apanha do sargaço (conjunto de algas) e a pesca do pilado (pequenos caranguejos), para fertilização dos campos, foi uma atividade central na economia local, os principais responsáveis pelo museu questionaram-se sobre o seu futuro. Havia um edifício reconstruído, uma coleção em parte recolhida e em parte feita intencionalmente para o museu, uma narrativa sobre os conteúdos e os temas expositivos definidos. Apesar da localização do museu não ser a mais adequada, por estar um pouco fora do percurso da maior parte dos possíveis visitantes, e por ser a reconversão de uma escola no interior da vila, e não junto à praia, onde se recolhia o sargaço, verificou-se, desde o início, o enorme potencial do museu. Esse potencial derivava de duas situações: i. a comunidade local via nestas atividades marítimas uma parte significativa do seu património cultural, com a qual se identificava; ii. os temas e a envolvente paisagística associados à panha do sargaço – orla marítima, paisagens agrárias, possíveis usos diferenciados das diferentes algas, etc., - eram áreas de trabalho muito contemporâneas e colocavam questões muito pertinentes para o presente e futuro da comunidade.

Tendo em conta esta realidade, está-se a fazer um ‘regresso’ à discussão quanto ao papel do Museu do Sargaço na comunidade de Apúlia, definindo uma linha estratégica que ultrapasse os muros do museu. O objetivo é fazer do museu o grande espaço de questionamento sobre problemas e desafios da atualidade. Os problemas ecológicos, de desenvolvimento local, de participação da comunidade, obrigando-se a projetos mais heterogéneo e desafiadores à estabilidade do património recebido e conservado no museu. Desta forma, a memória ‘conservada’ no museu não pode ser uma memória do passado, pois tem de construir o futuro; também não pode ser uma memória unívoca e conciliadora, mas desafiante aos sentidos estabelecidos e sujeitos às narrativas académicas ou sociais consensualmente aceites.

Para iniciar esta discussão sobre o papel do Museu do Sargaço na comunidade e na sua relação com todos os espaços de significado que ele pretende atingir, iniciamos uma análise das diferentes perspetivas da museologia, na busca de um campo teórico que colaborasse na definição dos desafios que se pretendem discutir. O objetivo não era chegar a uma conclusão homogénea e definitiva, mas criar espaços de surpresa e de desinstalação sobre temas tão classicamente trabalhados e quase tidos como definitivos, tal é a quantidade de trabalhos sobre eles construídos (Baldaque da Silva, 1991; Boaventura, 1957; Calo Lourido, 1990, 2014; Cardoso 2009; Dias, 1946; Galhano, 1960, 1965;

Guimarães, 1916; Matos, 1969; Oliveira & Galhano, 1958; Oliveira et al, 1994; Polonah, 1969; Soeiro & Lourido, 1999, Campelo, 2023).

O objetivo final deste trabalho é conjugar todos os elementos patrimoniais deste espaço da orla costeira, desde as suas práticas, os seus artefactos, a sua paisagem, para entender o que significa ‘habitar esta paisagem’ e desse ‘habitar’ passar para um museu que tem no conjunto das suas referências uma espaço que habita e que lhe dá sentido para desafiar o futuro, dentro do conceito de ‘museu-oíkos’.

DISCURSOS SOBRE MUSEOLOGIA

Quando se projetou o Museu do Sargaço de Apúlia, pretendia-se responder aos anseios da comunidade local. O projeto estava centrado nos discursos de memória e na reivindicação de uma identidade que dava coesão e segurança às pessoas, num momento de grande transformação social e económica. Mas nunca foi pensado apenas como resposta a uma memória saudosista e identitária. Mais do que um museu sobre o passado, pensava-se como um museu do futuro, com capacidade crítica, onde o sentido de ‘museu vivo’ não se resumisse à promoção de atividades.

177

O sentido crítico ao conceito de cultura e de identidades culturais impunha uma perspetiva desestabilizadora. A identidade cultural é uma construção social histórica e redutora àquilo que a autoridade estabeleceu num processo uniformizador e estável. A abordagem antropológica ao conceito de cultura, metodologias de pesquisa, e suas implicações, teria um papel maior nas consequências da definição de uma museologia complexa, dinâmica e plural.

Antes de se avançar para o conceito de museologia, verifiquemos o que entretanto se estabeleceu como sendo um museu. A nova definição de Museu, aprovada pelo ICOMOS, na sua 36ª Conferência Mundial, ocorrida em Praga, no ano de 2022, tão difícil no obter do acordo dos delegados, dá-nos conta do longo caminho decorrido até aqui chegar. Para a nova definição do que é um museu vemos que ela surgiu depois da proposta apresentada em 2019, na Conferência de Quioto, do ICOMOS. Esta proposta mereceu algumas críticas, pelo seu carácter demasiado político. Na altura, sugeriu-se o adiamento da votação, até se chegar a uma versão mais ‘consensual’. Nessa definição de 2019, que não veio a ser aprovada, constava o seguinte:

Os Museus são espaços democratizantes, inclusivos e polifónicos, orientados para o diálogo crítico sobre os passados e os futuros. Reconhecendo e lidando com os conflitos e desafios do presente, detêm, em nome da sociedade, a custódia de artefactos e espécimes. Por ela preservam memórias diversas para as gerações

futuras, garantindo a igualdade de direitos e de acesso ao património a todas as pessoas.

Os museus não têm fins lucrativos. São participativos e transparentes; trabalham em parceria ativa com e para comunidades diversas na recolha, conservação, investigação, interpretação, exposição e aprofundamento dos vários entendimentos do mundo, com o objetivo de contribuir para a dignidade humana e para a justiça social, a igualdade global e o bem-estar planetário.

Nesta definição os críticos viam alguns problemas: ela era complexa, a repercutir debates oriundos dos campos do pós-colonialismo, das ‘políticas de identidade’, da crítica às sociedades pós-capitalistas e respondendo aos desafios de justiça social e das alterações climáticas. Uma outra questão a debater era o facto de ela ser demasiado longa. Mas, através dela, vemos o quão longe foi a discussão sobre o que é um Museu, depois da definição oficial do ICOMOS, aprovada em 2007:

O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite.

178

Há, claramente, uma evolução no conceito de museu e do seu papel na sociedade. A definição de 2022, ou seja, a definição atual do que é um museu, desenvolve a anterior, de 2007, mas atenua alguns dos pontos mais polémicos e fraturantes da proposta de Quioto. Assim, temos:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o património material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, e proporcionam experiências diversas de educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento.

Como se pode observar, entre a versão inicial e a que ficou estabelecida pelo ICOMOS, em 2022, há uma tendência de consenso, o que demonstra o grau de polémica sobre o que é um museu. Se quiséssemos concluir sobre o que a definição de 2022 sedimentou, poderíamos dizer que um museu está “ao serviço da comunidade”, com um missão científica, pois “pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe” e “partilham conhecimento”. Os museus devem ser “acessíveis e inclusivos”, “fomentarem a diversidade e a sustentabilidade”, funcionam e comunicam (ética e profissionalmente) “com a participação da comunidade”. E “proporcionam experiências diversas de educação, fruição e reflexão”.

Para se chegar a esta definição de museu, fez-se, ao longos dos anos, um trabalho científico e teórico de renovação. Vários investigadores e correntes teóricas se impuseram, alterando a ideia e

prática museológica. Três grandes transformações, para sintetizar, marcaram toda esta renovação: i. a finalidade do museu no âmbito do espaço museológico; ii. o papel dos fruidores/participantes/comunidade; iii. a contestação sobre a ‘estabilidade’ dos discursos presentes no museu.

A museologia tradicional, muito centrada nas conservação e exposição de objetos, já não responde aos objetivos do museu atual. Não só o museu extravasou o espaço do edifício, assumindo que o seu objeto de estudo e discussão está muito para além dos muros, integrando um território cultural complexo, como tem de focar os seus interesses nos significados culturais, sociais e políticos desses objetos e seus territórios. E esses significados, que não são imediatamente apreendidos e consensuais, resultam de um processo de participação e discussão entre o controlo dos curadores e a liberdade táctica dos implicados pelos conteúdos. Entender o museu como agente de diálogo, inclusão e transformação social é muito mais do que dar às comunidades um lugar para discutir os seus propósitos e anseios, entre diferentes atores de poder. É fazer do museu um lugar de instabilidade do poder, um espaço das possibilidades, onde curadores e pessoas podem inverter papéis e questionar-se constantemente, não havendo, à partida, um detentor hegemónico do discurso.

Numa resenha histórica, chamamos para aqui, logo de início, como marco da museologia contemporânea, aquela que foi classificada como a “Nova Museologia”, nos anos de 1970. Ela valorizou, essencialmente, uma reformulação do museu como espaço das culturas vivas. Deste movimento surgiram os museus comunitários e os ecomuseus. Figuras tutelares deste movimento foram Georges Henri Rivière (1989) – que propunha a inclusão no museu do património natural, cultural e humano de uma região, para manifestar a vida quotidiana da comunidade – e Hugues de Varine (1993), ‘pai’ dos ecomuseus, que, na mesma senda de Rivière, propõe o conceito de “museu integral”, um museu inserido num território e envolvendo a população na produção de conhecimento. Desta forma, para Varine, um museu deveria ser um instrumento de desenvolvimento da comunidade.

Presente no território, integrando vários âmbitos, desde o natural ao cultural, implicando as comunidades e tendo um propósito ‘desenvolvimentista’, o museu questionou-se ainda mais. Já era difícil de gerir e controlar, mas ainda estava sujeito à reprodução das narrativas dominantes. À comunidade (ao famoso e indefinido ‘povo’) era-lhe dada a possibilidade de participação, pois era ela que detinha o conhecimento das práticas vivas. Desta integração da comunidade nasceu uma museologia social e participativa, tão desenvolvida na América Latina, nomeadamente através de Mário Chagas (2011), numa museologia orientada para os direitos humanos, vendo no museu um

espaço de resistência e memória, ou uma abordagem plural e intercultural do museu, agora com preocupações pelo papel ético e político na museologia.

180 Numa perspectiva mais crítica, ou da museologia crítica, os autores questionam o poder institucional do museu, o seu papel na reprodução das narrativas dominantes. Uma análise que segue as preocupações pós-coloniais (e decoloniais) e feministas, buscando dar voz aos grupos mais marginalizados. Uma das referências desta teoria da museologia crítica é Eilean Hooper-Greenhill (2000) na sua proposta de um “museu pós-museu”, com uma abordagem centrada na comunicação e nos públicos, ao valorizar a construção ativa de significado por parte dos visitantes. Outro dos contributos é o de Tonny Bennett (1995) ao analisar os museus como instituições que funcionam enquanto dispositivos de poder e saber, influenciando, assim, o comportamento social. Esta perspectiva decolonial atingiu o seu ponto mais impactante, a nível político e social, quando propõe uma ‘descolonização’ dos museus. Essa ‘descolonização’ concretiza-se não apenas pela atenção às narrativas e ao papel dos ‘ausentes’, dos que não definiram os discursos, por estarem fora do poder, mas também com a obrigação de repatriação dos objetos musealizados, contra o ‘silêncio cúmplice’ das instituições museológicas (Dan Hicks, 2020; Procter, 2020)². Nestas análises há uma crítica ao eurocentrismo, correndo o risco de, com essa crítica, refutar uma história crítica da museologia, que exige todas as partes integrantes. Interessantes as posições de Clémentine Deliss (2020), pois ela faz uma crítica às práticas tradicionais de colecionismo, propondo um modelo de museu como laboratório de conhecimento compartilhado. E é nesse conhecimento compartilhado que devem estar todos os conhecimentos, inclusive os que desafiam as normas museológicas, deixando espaço para as desobediências, onde outras perspectivas devem ser incluídas, como a apresentada por Paul B. Preciado (2020), com a curadoria queer.

O que se pode reter desta inovação teórica é o diferente papel do museu nas sociedades contemporâneas. Mais do que centrados na conservação e exibição de objetos, o museu é compreendido como espaço de participação, de justiça social, de negociação de identidades e até como espaço de reparação histórica. Sobressai, assim, a dimensão política e ética do museu. Os museus têm (para outros: devem, imperativamente, ter) o potencial de promover mudanças sociais. Os projetos curatoriais, educativos e institucionais dos museus só têm sentido quando desenvolvem este potencial, independentemente dos conteúdos epocais que se propõem tratar. Permanecer ‘neutral’, para Richard Sandell e Eithne Nightingale (2019, p. 6), é “uma forma de cumplicidade”.

² Quando Alice Procter (2020) fala de uma “curadoria desobediente”, ela propõe uma prática onde os visitantes são incentivados a questionar os discursos dominantes e confrontar as ausências e exclusões nos acervos.

No seu livro *Museum Activism* defendem uma posição ética ativa, onde os curadores museológicos se devem comprometer com questões como o racismo, os direitos LGBTQIA+, as desigualdades e a justiça climática.

Colocar o museu como espaço democrático, ou, mais correto, como espaço de construção da democracia, sempre em discussão e sempre em risco, é uma oportunidade para se perceber o sentido do conceito de “espaço ritual” de Carol Duncan (1995). A democracia merece os seus rituais, a discussão num espaço carregado de sentidos e praticado por diferentes atores, na maior parte das vezes com visões distintas. É neste sentido que Janes & Sandell (2017) falam de “espaços de negociação democrática”. Eles são lugares de deliberação pública, de discussão e debate. A situação atual, marcada por profundas crises – sociais, políticas, económicas e sanitárias – precisa do museu como um espaço de resiliência comunitária, na medida em que nele se discute e nele nascem propostas concretas sobre o ‘cuidar’ da comunidade, dando-lhe qualidade de vida e coesão social. Por mais intelectual e erudita que seja o campo de intervenção e de proteção dos artefactos presentes no seu acervo, o museu tem de dar, também, respostas às necessidades reais de pessoas concretas, situadas.

Tendo em conta o âmbito do museu que aqui tratamos, o Museu do Sargaço, de Apúlia, importa considerar a relação entre museu e paisagem cultural. Como veremos, na base daquele museu esteve um tema: “as paisagens do sargaço”.

No passado, a questão da paisagem, na sua ‘gramática’, na forma como nos apropriamos dela e, dentro e a partir dela, agimos, foi já estudada (Campelo, 2009, 2013, 2019, 2023). Nos últimos anos, já depois da institucionalização dos ecomuseus, o interesse dos museus pela paisagem redobrou, pela importância dada ao património imaterial, à ecologia, à memória coletiva de um território, etc. Este processo segue o facto de o museu ter deixado de ser meramente uma repositório de objetos, para se transformar num ‘agente’ ativo de interpretação, mediação e preservação da paisagem cultural. A grande transformação que foi a renovação do conceito de património (Campelo, 2014), nomeadamente do património imaterial, a valorização dos saberes, práticas e relações ecológicas, em territórios vivos, possibilitou à museologia colocar-se num lugar de rutura e descoberta quando trata a paisagem.

A Paisagem não é uma realidade externa ao museu. Ela deve estar integrada na sua missão, pois o museu trata de comunidades que mantêm vínculos simbólicos com o lugar. Dentro do sentido de Michel de Certeau (1990), o “espaço é um lugar praticado” [“L’espace est un lieu pratiqué”]. Certeau distingue ‘lugar’ (*lieu*) e ‘espaço’ (*espace*). O lugar é uma configuração estática de posições (como um mapa); o espaço é o resultado do uso, do agir num lugar (uma rua transforma-se em espaço

quando nela alguém caminha e define um percurso próprio). A construção do ‘espaço’ é a forma particular como alguém se reapropria de um lugar, de estruturas estabelecidas, através da prática desse lugar. Os territórios onde estão os museus vivem de ‘espaços’ praticados, apropriados e reorganizados por aqueles que o praticam, numa diversidade desafiadora. Esse desafio faz-se pelos comportamentos táticos dos praticantes, que agem dentro da estratégia do poder que define os mapas, os que configuram as posições estabelecidas. O museu tem obrigação de dar a conhecer tanto a estratégia do poder que estrutura o território, o lugar, como as táticas dos usuários, que contornam e desafiam esse poder, pelas suas práticas de ‘ruse’. “A ‘ruse’ é a arte do fraco” (Certeau, 1990). Nas práticas quotidianas a ‘ruse’ é a ‘astúcia’, a ‘manha’, ‘artimanha’ ou ‘estratagema’ dos que não têm poder para resistir e se apropriar das estruturas impostas pelo poder ou pelas instituições. A ‘ruse’ designa, assim, a forma criativa, improvisada e tática com que as pessoas agem dentro dos sistemas dominantes. Mesmo não tendo poder para os transformar diretamente, através deste ‘estratagema’ conseguem usá-los em seu proveito. Desta forma, o museu trata tanto da lógica do poder (estratégia) como da lógica do não-poder (tática, ‘ruse’). Quando aplicadas ao território, a um espaço vivido, estas duas lógicas mostram a tensão do património cultural que o museu deve comunicar. Ambos, o poder e a microrresistência, dão sentido às vivências de um espaço e de uma paisagem cultural.

182

A memória e identidade de um território, a participação na interpretação da paisagem (Poulot, 2021), obrigam o museu a ser a plataforma de discussão desta tensão. A relação das pessoas com um lugar não se faz somente do conhecimento que têm da organização dele (do seu mapa), mas da história acumulada da sua prática, que faz dele um lugar de memória e de complexidade afetiva, em contínua reconstrução e apropriação. E se isso era já uma das consequências teóricas do sucesso dos ecomuseus, que Nancy Duxbury (2018) chama de “ecossistemas culturais”, chamando a atenção para o entrelaçar das práticas do cuidado, o desenvolvimento sustentável e o património vivo, esta dimensão torna-se mais evidente quando é possível, na conjugação destas várias dimensões, dar espaço para as práticas táticas e suas formas de sustentabilidade social, perante o poder institucionalizado.

A antropologia pode contribuir para uma museologia mais atenta e profunda sobre o território, ou seja, contribuir para compreender o museu como um mediador de paisagens habitadas. Na sua prática de pesquisa, a antropologia contextualizada e de terreno (*field work*), investiga como o espaço é incorporado e determinante para as práticas e cognições interpretativas e relacionais (Campelo, 2009, 2013). Por sua vez, o contributo de Tim Ingold (2000, 2007) tem-se revelado frutuoso para se entender a paisagem como um conjunto de ações, percursos e práticas que constituem

modos de habitar o mundo (“*landscape as taskscape*”). Estes contributos devem ser explorados pela prática museológica. Inspiram um mapeamento do território a partir da experiência sensível e relacional, e já não somente como uma coleção de sítios e monumentos.

A prática de um território, enquanto paisagem cultural³, faz dele parte constituinte da identidade e não apenas uma realidade exterior. É o local onde essa identidade histórica e socialmente construída vive das interações dos ‘habitantes’ (no sentido de Ingold⁴), agora feito espaço e constituinte da memória coletiva. Edward Casey (2017) diz que os lugares carregam “camadas de tempo”. É impossível entender a experiência humana da prática desses lugares, agora ‘espaços’, segundo Certeau (1990), sem entender as sucessivas camadas históricas de vivências dos mesmos. O território é, assim, um palimpsesto da cultura imaterial de uma comunidade (Campelo, 2009, 2013, 2017). Desta forma, a paisagem apresenta-se como um texto a ser lido, pois o processo antrópico da paisagem resulta da construção de uma ‘narrativa partilhada’ (Vattimo, 2018), moldada pela prática tradicional e alternativa dessa paisagem. O museu é o local onde a paisagem, como património, encontra um espaço de ‘enunciação política’ (Bruno, 2022), um território em disputa.

Mas a paisagem não é somente um espaço em disputa, com uma carga política disruptiva e conflituosa. Ela é, também, um modo de desvelamento do mundo, por ser uma forma de habitar o mundo (*das Wohnen*), como propõe Martin Heidegger quando reflete sobre o habitar, o ‘ser-no-mundo’ (Heidegger, 1951). Contra uma visão tecnicista do mundo, Heidegger propõe uma experiência poética do habitar (“habitar é o modo como os mortais são na terra”). O espaço poético é existencial e fenomenológico, onde se vive, se cuida e se experimenta a existência. A paisagem não é apenas uma coisa a ver (um objeto estético), ou uma ‘reserva de recursos’, mas o tal ‘modo de ser-no-mundo’. É o espaço onde as coisas ganham sentido relacionalmente, (“*Gegend*” – ‘região’, ‘vizinhança’), e onde o ‘habitar poético’ é uma experiência vivida e significativa. Apoiando-se em Heidegger e também em Merleau-Ponty (1945), Agustin Berque (1994, 2000) segue a visão de que a paisagem é uma experiência relacional, vivida, corpórea e culturalmente construída. Usa a expressão ‘*milieu médian*’ (meio mediano, meio intermédio, meio mediador ou meio vivido⁵), um conceito filosófico e fenomenológico, a designar o espaço relacional entre o ser humano e o mundo. O espaço

³ Em 1992 a UNESCO reconheceu as ‘paisagens culturais’ como uma nova categoria do património mundial. As “paisagens que combinam o trabalho da natureza e o ser humano”, e que têm um ‘sentido profundo’ para as comunidades. São um património cultural enquanto ‘paisagens evolutivas’, num continuum construtivo (“*continuing landscapes*”).

⁴ Ingold, 2000, p. 42: “Landscape is not a picture in the mind, but an environment inhabited.”

⁵ Berque usa três conceitos-chave: ‘*médiance*’ (a relação viva e dinâmica entre o humano e o meio); ‘*trajectivité*’ (relação entre o sujeito e objeto em que ambos se constituem mutuamente: “*La trajectivité est cette relation par laquelle un sujet et un milieu se co-déterminent.*” (Berque, 2000); e ‘*écoumène*’ (o mundo habitado, vivido).

fornece uma ‘mediação ontológica’, simbólica e sensível entre natureza e cultura. A paisagem para Berque é um modo de expressar e organizar o mundo culturalmente (uma ‘forma simbólica’ no sentido de Ernest Cassirer, 2001). Aqui se vê a ‘ontologia ocidental’ analisada por Philippe Descola, que separa a natureza da cultura (Descola, 2021⁶).

Este ‘habitar’ (*‘Wohnen’*), ser-no-mundo (*‘Dasein’* – o ser humano enquanto ser que compreende o Ser) de Heidegger, o ‘espaço como mediação ontológica’, de Berque, é onde se dá o modo de vida partilhada, nas práticas e rituais. Assim, se a paisagem é a expressão sensível da relação que uma sociedade mantém com o mundo, cada sociedade habita de forma distinta e cada cultura constrói o seu ‘écoumène’ (mundo habitado). As sociedades veem e representam o mundo de forma diferente. O *‘milieu médian’*, e a *‘trajectivité’* envolvem valores coletivos, práticas comuns, formas compartilhadas de ver e de agir no espaço. Desta forma, cada paisagem é uma paisagem cultural compartilhada e de relativa fácil identificação, num estudo comparativo.

A experiência museológica bem pode alimentar-se de tudo o que a envolve, fazendo do museu um lugar de sentido existencial. Lugar de conhecimento, o visitante habita-o, vivendo o conhecimento como uma forma de estar no mundo. A comunidade, base de qualquer museu, reconhece nas narrativas do museu os discursos institucionais, os do poder, mas também encontra nele as narrativas descuradas por esse poder. Os diferentes pontos de vista encontram espaço para o debate e são a razão da discussão e do entendimento das paisagens habitadas a que ele se refere. A co-curadoria com as comunidades reflete a valorização dos modos locais de ‘habitar’ a paisagem. O museu é, então, um habitar poético na paisagem, no sentido de reconhecer a dimensão estética, ética e espiritual da relação com o mundo. E é, sobretudo, um espaço de construção e descoberta de uma comunidade em constante questionamento. Só podemos entender o museu como local de questionamento ao que conserva e gere, como ao que os desafios que futuro colocam à comunidade. O museu é, essencialmente, um *‘oïkos’* (*‘casa’*, *‘lar’*, *‘família’*, *‘unidade doméstica’*). Desta forma o museu já não é apenas o edifício (com todo o ‘fetiche’ à volta da arquitetura museológica) e as suas coleções. É o conjunto do espaço ‘habitado’ no sentido de ‘mundo habitado’ (*écoumène*), das relações ‘familiares’ (no sentido de uma ‘pertença’ entre os diferentes atores que interferem e habitam esse mundo), do

⁶ A reflexão de Philippe Descola é bastante complexa em relação à caracterização ontológica do mundo. As suas quatro ontologias (correspondentes à diferentes relações que as sociedades fazem entre ‘Interioridade’ e ‘fiscalidade’) – naturalismo, animismo, totemismo, e analogismo – , podem dar lugar a uma museologia naturalista, animista, totemista e analogista. As ontologias de Descola mostram que não existe uma única forma de ‘ver’ ou ‘mostrar’ o mundo. Em cada projeto museográfico, exposição, ou curador, ou co-curadores estão, implícita ou explicitamente a assumir uma dessas quatro ontologias. Desta forma, uma museologia crítica deve reconhecer que tantos os curadores, visitantes, narrativas, objetos, provêm de mundos diferentes, modos distintos de relação com a paisagem, os seres e os símbolos.

trabalho e da economia ali desenvolvida. Num sentido mais alargado da palavra ‘economia’, que nasce do ‘oikos’ – a casa –, a que se soma o ‘nómos’ – a regra, lei ou administração – que tanto Ivan Illich (1973; 1985) ou Bruno Latour (1999)) recuperam do sentido original: a sua dimensão ética, ecológica e relacional, pois propõem formas alternativas para pensar o espaço habitado, o cuidado e a convivência com o meio ambiente, contra a maneira contemporânea de uma gestão técnica (a modernidade técnica). Um conceito que bem poderia ser o do sentido do ‘cuidar’, ou da ‘ecologia integral’ do Papa Francisco (encíclica *Laudato Si*).

Perdeu-se a relação simbólica e ritual com o meio (o ‘oikos’); perdeu-se a economia convivial, situada, centrada na autonomia e no cuidado partilhado (Illich, 1973). Necessita-se de uma nova ‘ecologia política’, uma casa/meio que é uma construção comum para uma casa comum (‘oikos’); uma nova economia do viver junto, dentro de uma estratégia de ‘composição do mundo’ (Latour, 1999; 2015), sem a separação entre natureza e sociedade (Latour, 1991; Descola, 2005). O museu deve ser essa construção comum e essa interligação do cuidar, para a construção da ‘casa comum’.

Em relação ao ‘habitar’, os museus devem apresentar-se como lugares vividos e não neutros, que entendem e assumem as diferentes formas de ‘ver’ e ‘mostrar’ o mundo. Orientando-se para a paisagem, um espaço significativo, a exposição museológica deve refletir a construção de um sentido coletivo; na dimensão da relação sujeito-mundo, deveremos construir uma museologia territorial, ecológica, participativa e ética. Como pode o museu participar na luta social, que se faz atualmente, entre formas distintas de entender e habitar o planeta? (Descola, 2005; Latour & Schultze, 2022).

185

O MUSEU DO SARGAÇO. HISTÓRIA E REIVINDICAÇÃO

Há longo tempo desejado e esperado pela comunidade costeira da Vila de Apúlia, concelho de Esposende, no Litoral Norte de Portugal, o Museu do Sargaço⁷ abriu as suas portas em 2024. Ao longo de séculos a prática da apanha do sargaço foi aqui praticada, junto com a pesca do pilado (um tipo de caranguejo pequeno), pelos famosos ‘lavradores-sargaceiros’, homens que conciliavam a vida

⁷ O ‘sargaço’ é uma mistura de diferentes algas, que arrojam à praia, genericamente designadas sob esse nome. Também se usa o nome ‘argaço’ e, por vezes, ‘algaço’ ou ‘limos’, e é usado para adubar as terras de cultivo do litoral norte de Portugal. O Sargaço é o fertilizante mais usado nos ‘campos masseira’. As espécies de macroalgas que, no seu conjunto, formam o ‘sargaço’ são: *Saccorhiza polysphides* – Laminária; *L. ochroleuca*; *L. hyperborea*; *Fucus spiralis* – Bodelha; *Codium tomentosum* – Chorão-do-mar; *Dilsea carnosa*; *Gelidium corneum* – Guia; *Chondrus crispus* – Botelho-crespo; *Ulva rigida* – Alface-do-mar; *Gracilaria gracilis* – Cabelo-de-velha; *Dictyota dichotoma*, e muitas outras, em menor quantidade.

camponesa de trabalho nas terras e a pesca no mar, principalmente o pilado e a apanha do sargaço. A razão da apanha do sargaço e pesca do pilado era obter fertilizante para as terras, pouco férteis, devido a serem, junto do litoral, quase exclusivamente de areia. Mas o sargaço e o pilado eram também levados para o interior, para terras pretas, mais férteis, para complementar os fertilizantes de origem animal e vegetal.

A faixa litoral, nesta região, permite as ‘mareadas’ – quando o sargaço na sua máxima maturidade é arrancado pela força da maré dos prados marítimos e dos penedos próximos da rebentação, e lançado para as águas junto à praia, onde é apanhado com recurso a vários artefactos – devido às características físicas deste mar e costa, de praia aberta. No mar, podem distinguir-se três grandes tipos de habitat com diferenças estruturais e funcionais marcadas: zonas de recifes rochosos, zonas de substrato móvel (cascalho, areias e vasas/lodos), e habitats biogénicos. As praias situam-se entre o cordão de dunas e a linha de água, em longas linhas de areia, orientadas sensivelmente Norte-Sul, e que variam de extensão em função das significativas marés e forte ondulação. A faixa litoral é delimitada, em grande parte da sua extensão por um cordão dunar proeminente, que protege parcialmente o interior da intempérie marítima. Aqui são edificadas os abrigos de pescadores e sargaceiros, bem como moinhos de vento. A paisagem, para lá da linha de dunas e zonas arenosas, é quase sempre granítica, ocorrendo pontualmente afloramentos de rochas quartzíticas, xistos, grauvaques e conglomerados.

Durante séculos, os habitantes desta zona, próxima da praia, pertenciam às classes mais pobres e desfavorecidas. Os perigos vindos de corsários que frequentavam aquelas águas e a pobreza dos solos, desabrigados e arenosos, esconravam para aqui aqueles que não possuíam terra e não tinham meios para agricultar e construir casas com um mínimo de qualidade a nível de materiais e de arquitetura. Fixados aqui, alguns, com o tempo decorrido e a exploração dos ‘campos masseira’⁸, conseguiram algum estatuto social, como proprietários; outros nunca atingiram o nível de agricultores proprietários, especializando-se na pesca e na apanha do sargaço que, depois, vendiam aos lavradores. Para se ter, como exemplo, uma caracterização dos que tinham atividade marítima em Apúlia, entre

⁸ Chama-se ‘campo-masseira’ a uma tipologia de campo agrário engenhosa, para se poder agricultar terras pouco férteis, arenosas, do litoral. Os agricultores escavaram as areias, num espaço retangular (de diferentes tamanhos), retirando-as para os quatro lados desse retângulo. Assim, rebaixaram a área de cultivo, aproximando-a dos níveis freáticos, agora protegida dos ventos do mar. À volta destas áreas cultivadas ficavam os ‘moios’ (as ‘paredes’ inclinadas de terra), desde o fundo do campo até ao nível original do solo. Para sustentar estas barreiras, os ‘moios’, fortaleceram-nas com plantas resistentes, como os canaviais ou plantio de videiras (*vides*), de onde recolhiam uvas para fazer vinho. Desta forma se sustinham as areias das paredes inclinadas. Com o campo escavado, próximo dos lençóis de água, protegido dos ventos, cria-se um microclima que favorece o crescimento de tudo o que aí é plantado. Sendo pobres, os solos destes campos de areia, adubam-se com o sargaço e o pilado, transformando o que parecia quasi-estéril em campos férteis.

lavradores e pescadores, recorremos aos dados do Museu Marítimo de Esposende, entre 1893 e 1957 (próximo da altura em que se atingiu o número máximo de marítimos na apanha do sargaço, nos anos 1960). Neste período houve 809 registos de marítimos em Apúlia. Destes, 67,7% (548) eram lavradores de Apúlia; 7,17% (58) eram lavradores e pescadores de Apúlia. Unicamente pescadores, eram 31 marítimos (3,83%). Tratava-se de uma atividade quase exclusivamente masculina. Durante este período, apenas 1 mulher aparece registada, Maria de Almeida Torres, que nasceu em 07 de novembro de 1920 e registou-se como marítima em 27 de agosto de 1949. Posteriormente, temos Joaquina da Silva Fernandes Vendeiro, que nasceu em 19 de junho de 1944 e registou-se na capitania em 5 de julho de 1962. Após os anos sessenta do século XX, a especialização na pesca afastou uma parte significativa de homens da atividade de recolha de sargaço. Este é um processo relativamente recente, uma vez que a hibridação dos trabalhos, marítimos e agrícolas, foi uma constante histórica nestes territórios.

A apanha do sargaço foi uma atividade corrente na costa litoral norte, entre o Porto e Caminha, fronteira com a Galiza (Espanha), onde a existência de prados de algas era abundante e o tipo de costa permitia a fácil recolha. O facto de só algumas comunidades terem preservado esta atividade até ao final do século XX e, no caso de Apúlia, até à atualidade, fez com que a memória coletiva desta atividade seja mais forte nestas comunidades de pescadores e agricultores-sargaceiros, enquanto praticamente desapareceu nas outras comunidades litorais.

Todo um saber se sedimentou ao longo da história associado ao sargaço. A cultura do sargaço construiu, nesta região, paisagens físicas, sociais, culturais e emocionais. O sargaço e o pilado faz parte da paisagem desta orla marítima, desde o mar alto até ao rebentar das ondas, nos fieiros dunares onde eram seco, nos barracos e nas cabanas onde eram guardados, nos campos, onde servem de adubo. Ao longo de séculos, este território foi transformado e moldado por práticas agro-marítimas, legando um património físico, biológico e cultural.

Quando se pensou o Museu do Sargaço, projetou-se uma investigação que tinha por base um objetivo: estudar as ‘paisagens do sargaço’, ou seja, as algas que compõem o sargaço, surgem num território marítimo, chegam a uma costa com específicas características físicas e orográficas, são tratadas, conservadas em estruturas artesanais⁹ e espaços de arquitetura vernacular¹⁰ muito

⁹ Depois do sargaço seco, recolhido dos fieiros das dunas, onde secou, ele era empilhado ao ar livre, coberto com palha, e esta segura com pedras. Estas pilhas de sargaço, retangulares ou circulares, têm o nome de ‘cortiço’ ou ‘palheiro’ do sargaço.

¹⁰ Na costa litoral há três tipos de edificações. Temos, assim: **Abrigos de planta sub-oval**, em pedra (granito e xisto) e barro, para abrigo das embarcações; **Abrigos de planta sub-oval**, em pedra (granito e xisto) e barro, destinados à guarda de utensílios da apanha do pilado e do sargaço, e utensílios agrícolas, bem como à pernoita dos sargaceiros (agro-

específicas, e, depois, são utilizadas nas terras de cultivo, nomeadamente nos campos-masseira, tipologia de campo agrícola quase exclusivo desta parte da costa, para a produção de alimentos vegetais fundamentais na economia e gastronomia local. Todos estes elementos constituem as ‘paisagens do sargaço’. Por isso, um museu que tratasse dos objetos associados à apanha do sargaço, desde artefactos, roupas e barcos, não poderia deixar de tratar destas paisagens habitadas.

Num primeiro momento, tendo sido atribuída o projeto e desenho museológico a uma empresa, esta beneficiou dos conteúdos resultantes de pesquisa etnográfica realizados por outrem. A exposição museológica fez-se pensando no modelo clássico de um museu que expõe coleções de artefactos, quase todos construídos especialmente para serem expostos, com exceção de uma embarcação de pesca do pilado, de nome “Adamastor”, uma joia da comunidade, bem preservada e ali acomodada¹¹. O restante, as roupas (trajes) dos sargaceiros e dos lavradores (masculino e feminino), denominados ‘branqueta’ (diferente a do homem e a da mulher), e ‘sueste’, e os artefactos de apanha do sargaço (graveta ou gaiteira, galhapão, fouchinhão, carrela, jangada, etc.), foram feitos para a exposição. A narrativa da exposição é composta por registos em vídeo, com documentários e entrevistas, por textos de introdução aos objetos e artefactos, bem como a atividades, e por fotos. As fotos registam a atividade do sargaceiro, as embarcações, o campo-masseira, as algas e as arquiteturas do sargaço, as construções típicas do litoral.

O edifício do Museu, no lugar de Areias, Apúlia, resultante da transformação de uma escola primária, está relativamente distante da praia e dos lugares onde tradicionalmente se fazia a apanha, seca e guarda do sargaço e pilado, os lugares de Cedovém e Pedrinhas. Cedovém e Pedrinhas são locais que se identificam como herdeiros da tradição da apanha do sargaço e da arquitetura vernacular associada ao sargaço, dado ainda lá existirem casas que foram construídas para esta atividade. Estes lugares distinguem-se dos da restante freguesia, e guardam uma memória viva da pesca, da recolha do pilado e do sargaço. Esta distância do museu em relação à praia é já uma contrariedade a superar. Os possíveis visitantes têm dificuldade em aceder ao edifício, por não o verem e a sinalética ainda não informar com suficiente clareza. Quando do debate sobre o projeto do Museu do Sargaço um outro local, mesmo à face da praia, foi sugerido, mas a proposta não acolheu o apoio do município, por julgarem o edifício, assinalado para o efeito, ser demasiado complexo para um restauro com vista

marítimos); **Cabanais ou abrigos de planta retangular**, normalmente em madeira, destinadas à guarda dos apetrechos e artefactos de recolha de sargaço.

¹¹ Entretanto está-se a proceder à recuperação de uma outra embarcação, propriedade de uma associação cultural local, a Associação cultural Mareada. Esta embarcação, barco de fundo de prato, era a que estava especializada na apanha do sargaço, dado que a primeira que foi exposta era dedicada à pesca do pilado. O estado atual da embarcação (sem nome conhecido) é muito frágil e a necessitar de um restauro-limpeza, para futura exposição dentro do museu.

a ali ser construído o museu. O edifício pertencia ao município e foi depois vendido a particulares, estando, neste momento, a ser recuperado para atividades turísticas. Caso tivesse sido este o edifício selecionado, os visitantes acediam ao museu e tinham, logo ali, a percepção da atividade da apanha do sargaço. Nesta parte da praia é o local onde os agricultores, com seus tratores, apanham atualmente o sargaço que levam para as suas terras.

Constituído o museu, a coleção, no local afastado da praia e com os objetos e artefactos previstos, e uma narrativa imagética¹² quase em exclusivo orientada para a memória do passado, colocou-se o desafio sobre o seu real sentido. Era uma obra feita, ou em construção?; estavam resolvidas as expectativas e reivindicações da comunidade?; que lugar, para além da estratégia política e turística, deveria ter o museu no presente e futuro da comunidade?; o museu ‘resolvido’, cumprida a sua missão de rememorar um passado ainda presente no imaginário local, fortemente emocional, dava-se por concluído o seu projeto?

Aqui chegados, entendeu-se a razão do museu, do excecional património imaterial tratado, da relação afetiva da comunidade com ele, dos objetivos político-administrativos que o concretizou. Foi este momento onde uma outra discussão se iniciou e uma insatisfação nasceu. Haveria coragem e outra razão para dar sentido a um novo projeto sobre a estabilidade do conseguido? É sobre esta ‘razão’ o que tratamos de seguida.

189

A COMUNIDADE, A PAISAGEM. UM ‘OÍKOS’ PROVOCADOR

Não podemos iniciar esta parte do nosso artigo sem aqui citar a anotação de um visitante no Livro de Visitas: “*O museu é importante e faz parte da nossa memória. Mas falta fazer ainda muito...*”.

A questão que se coloca é o da relevância do Museu do Sargaço para a comunidade e a possibilidade de fazer dele algo de desafiador para um novo tipo de museologia. Durante a pesquisa de campo, deparamo-nos com antigos sargaceiros, com pessoas que testemunharam e participaram na construção dos ‘campo masseira’, de homens e mulheres, agora retirados das fainas do mar e da terra, emocionados pelas experiências da pobreza, do trabalho árduo e constante, umas vezes acompanhando os pais, outras, crianças imberbes ou adultos à força da necessidade, com apenas 8 anos, 12 anos, etc. assumiram responsabilidades inusitadas, hoje, para as suas idades. O mar, a praia,

¹² A quase totalidade das fotos são a preto e branco, e realizadas nos anos 40, 50 e 60 do século XX. Tal é a estratégia de memória do passado que até uma foto recente de um campo-masseira, feita a cores, foi impressa e exposta a preto e branco!

os campos, as barracas e casas onde guardavam apetrechos e artefactos das atividades agro-marítimas, estão tão presentes na memória emocional, como foram a realidade quotidiana durante décadas. A palavra ‘necessidade’ é constantemente invocada para justificar uma vida difícil e impossível de contornar. Somente uma arte de pesca mais lucrativa (como a do bacalhau), ou a emigração poderia ser a solução:

Vivia com o meu marido num casebre, ali junto da praia. Não tínhamos nada... só a nós mesmos. Os meninos cresciam na fome. Não que eu não cuidasse bem deles, mas havia alturas que não tinha nada para lhes dar, a não ser coisas que nos davam. Era muito difícil, mas eu nunca deixei de cantar e de lutar. Um dia, à noite, o meu homem disse-me: “vou ali a casa do António, e já venho!”. E foi, como outra vezes ia. Já era um pouco tarde e ele não vinha. Então, bateram à porta e até pensei que era ele, mas não. Era o Ti António. E disse-me: “Zefa o teu marido não regressa hoje a casa. Foi para França!”. Eu comecei aos gritos. Foi assim, sem mais nem menos. Deixou um papel escrito onde dizia que não tinha coragem para se despedir de mim. Chorei muito. Pensava que morria, mas vi que ele não fazia aquilo por mal, mas para dar um futuro às nossas vidas. Assim foi. Depois fui para junto dele e lá criamos os filhos em França. (Dona Josefa, 85 anos).

190

As emoções, aqui, sempre foram uma montanha russa. Aliada à pobreza endémica, uma generosidade sem rodeios entre todos; junto com a solidariedade, uma contínua disputa e, se necessário fosse, luta física pela garantia de sobrevivência; a uma tristeza real, quando comparavam as vidas miseráveis que levavam, olhando para os lavradores proprietários e os comerciantes de sucesso, juntavam uma alegria prática, nas constantes cantigas e danças junto dos seus pares. Lembram-se da festa da apanha do sargaço, momento excepcional, ao mesmo tempo que recordam a dureza do trabalho ali despendido e o rigor de cumprir as tarefas, para o sucesso dos campos e da economia familiar, com a venda de sargaço e de algos para outros fins. À fome quotidiana, acrescentam as celebrações comensais das épocas festivas e da comensalidade dos dias da abundância de peixe.

Houve um Natal em que o que veio para a mesa foram umas sardinhas. Não havia mais nada. Fomos para a mesa e olhamos para aquilo e ninguém disse nada. Era para comer e calar. Um pouco da chuva entrava pelo telhado. O meu pai, calado; a minha mãe, calada. Veio ainda uma sopa, agora me lembro, mas o que ficou na minha lembrança foram aquelas sardinhas. Uma tristeza!

Mas também me lembro de um dia irmos à Sr^a da Bonança e levarmos um merendeiro bom. Foi uma festa. Não faltava nada. Naquele tempo as coisas eram assim! (Sr. João, 93 anos).

No terreno da masseira, Manuel e Carmelina limpavam o cebolo. Ele com cerca de 67 anos e ela com 65. O convívio com estranhos foi facilitado ao nos introduzirmos na limpeza. São agricultores que ainda apanham sargaço no mar, aquele que dá à praia e carregam no trator para os campos. Manuel demonstra profundo conhecimento das artes de apanha do sargaço.

Quando era pequeno, ia com o meu pai ao sargaço. Aprendi com ele. Depois fui sempre, até hoje. Lembro-me de fazerem algumas masseiras. As pessoas carregavam a areia em cesto, à cabeça, levando-a para os ‘moios’. Quando se fazia isso, eram muitas pessoas. As mulheres e as crianças levavam a areia que os homens colocavam nos cestos. Assim se fizeram as masseiras. Desde sempre as fizeram, mas eu lembro-me muito bem de fazerem algumas.

Não pense que isto é fácil de fazer, ou que é só cavar e levar a areia para os moios. Tem-se de ver como se vai esvaziar as águas... o sangramento das águas. Levar a água que sobra ou, no inverno, a que cai em demasia da chuva. Vai por ali, olhe, e passa para fora... segue para o rego que dá para o riacho, que leva a água ao mar.¹³

Olhando de alto – um olhar permitido pela fotografia com ajuda de um ‘drone’ – o complexo dos ‘campos-masseira’, contíguos, no passado, quase desaparecidos, no presente, devido a novas formas de agricultura industrial (estufas de ferro e plástico) e à venda de areia para a construção civil, é uma espécie de organização rizomática. A sofisticação física e hidráulica dão origem a uma paisagem pluricelular, interdependente. A possibilidade de agricultar estes campos pobres foi fundamental para a fixação da população e para o seu sustento, complementando o que retirava do mar com a produção agrícola.

A paisagem do litoral de Apúlia tem-se vindo a degradar. As ‘masseiras’ quase desapareceram, e a costa está num processo acelerado de erosão, acentuado pelas alterações climáticas, com a subida do mar e desaparecimento da praia onde se recolhia o sargaço e das dunas, onde ele era secado. As casas dos sargaceiros ou caíram, ou foram reconvertidas em casa de férias e em espaços turísticos (uma delas é um restaurante, com o nome de “Cabana”!). Algumas estão ameaçadas de destruição pelo avanço do mar. A comunidade, que tinha no passado uma economia

¹³ O conhecimento hidráulico de gestão das águas sobranes das ‘masseiras’ é um dos mais relevantes na organização e construção dos canais de escoamento das águas. O campo-masseira tem as plantações muito próximas dos lençóis freáticos, o que favorece o desenvolvimento das mesmas. Mas, em tempo de muita chuva, há excesso de água e isso pode levar à destruição das sementeiras e plantações. Atualmente, nas masseiras abandonadas, onde os canais estão entupidos e a água não é levada para os regos de descarga para o mar, é frequente ver-se todo o campo submerso, impossibilitando qualquer cultivo neles, caso quisessem fazê-lo. Os canais de ‘sangramento’ (linda metáfora para, analogicamente, definirem o sistema) são superficiais, dentro da masseira e nos canais, e subterrâneos, quando levam a água sob os ‘moios’, numa rede de canais que desemboca no rego de descarga.

assente na agricultura, orienta-se cada vez mais para o turismo balnear¹⁴ e para a gastronomia. Essa orientação está visível no aumento de construção de casas unifamiliares e de condomínios, prédios, destinados a famílias vindas do exterior, e à oferta de restaurantes, procurados por milhares de forasteiros, devido ao peixe fresco e bons legumes. A pressão urbanística faz parte, hoje, da paisagem apuliense.

Ocupam terras de cultivo e até terras que eram da Casa de Bragança¹⁵, os baldios onde no passado os de Vila Boa¹⁶ secavam o sargaço. Agora é tudo dos empreiteiros. São eles que mandam aqui. Apúlia está um caos a nível de ruas e vias de acesso, principalmente no verão. Qualquer dia só há casas e não temos sequer uma praia. Como isto era diferente! (Sr. Adosindo, 84 anos).

São múltiplas as questões levantadas pela comunidade. Os desafios que enfrenta, comuns a muitas comunidades do litoral norte de Portugal, principalmente com a erosão costeira. Invasões pelo turismo e urbanização desenfreada, a realidade atual choca com a memória do passado, as tradições locais, a qualidade paisagística de que todos se recordam.

Perante tal realidade, que missão para o Museu do Sargaço? E aqui recorremos ao desenvolvido na primeira parte deste trabalho. As inovadoras e constantes alterações nos objetivos dos museus incentivam a outros projetos e visão do Museu do Sargaço. Este museu tem de ser o ‘espaço habitado’ de que falamos, e tem de promover projetos curatoriais que desenvolvam o potencial da comunidade, ao mesmo tempo que possibilitem a manifestação dos anseios e reivindicações das pessoas. O museu deve assumir uma posição ativa, ética, tendo em conta os desafios que a comunidade enfrenta, como os ecológicos (o da transformação económica, o perda de biodiversidade, a erosão costeira, etc.), os do desenvolvimento justo e equitativo, os de potenciar os recursos da paisagem e dos saberes acumulados ao longo de séculos. Para este papel do museu devem ser convocados os especialistas, é certo, mas também e sobretudo a comunidade, detentora dos saberes e das memórias emocionais. As práticas de participação e mediação emocional transformam o museu num espaço de empatia (Dibbits, 2018).

¹⁴ Apúlia sempre teve muita procura para veraneio, para banhos de mar, desde o século XIX. Há toda uma cultura de relações entre os membros desta comunidade e os veraneantes que alugavam casas, vindos do interior e da cidade do Porto. Essas memórias fazem parte da cultura local, mantendo-se por gerações as relações de amizade e de afeto entre famílias locais e famílias de banhistas.

¹⁵ A Casa de Bragança foi a última casa reinante em Portugal. Apesar de ter chegado ao trono de Portugal no século XVII (com a revolução de 1640), ela já era importante e rica antes, daí os extensos terrenos e propriedades detidas em todo o território português, com particular destaque para o litoral, terras não agricultadas que funcionavam como terras baldias (ou comuns) para usufruto de todos. Aqui, em Apúlia, se encontra ainda hoje um marco de pedra com as armas dos Bragança a delimitar as suas senhorias e reais propriedades.

¹⁶ Freguesia do concelho de Esposende, Vila Boa (antiga Vila Má) está no interior. É uma aldeia marcada pela atividade agrícola, de terra fértil, mas devido aos muitos campos que tem, necessitava de adubação para além da originada pelos animais. Muitos agricultores de Vila Boa tinham cabana de sargaço em Cedovém e Pedrinhas.

Um contributo essencial para esta museologia implicada (o museólogo não deve somente explicar, mas também implicar) deve partir de uma abordagem antropológica, numa ciência da singularidade, daquilo que surpreende e está oculto, do diferente e do ausente, daquele que não tem poder. A exigência da abordagem antropológica obriga a valorizar a complexidade, fugindo às certeza e uniformizações ou interpretações estáveis e definitivas. Não há acervos ‘definitivos’. A memória da apanha do sargaço e pesca do pilado não é um porto estável de registo de saberes, técnicas e emoções facilmente delimitadas numa narrativa que eliminou a dissensão e o não-sentido. Antes pelo contrário: vive das diferenças e singularidades; da participação de diferentes atores, para diferentes olhares – sabendo desde logo que cada ator e olhar também não é unívoco e pacífico, como os informantes comprovam, falando das suas vidas e práticas, ou dos seus anseios – ; propõe um ‘cuidar’ baseado na fragilidade, desde a dos corpos das pessoas (os seus projetos de vida) à paisagem construída ao longo do tempo. E talvez aqui esteja a razão do habitar de Heidegger, o ser-no-mundo, uma prática poética, no sentido de invenção existencial, numa ética vivida e desafiadora aos tecnicismos uniformizadores e limitantes da autoridade (Smith, 2006), que se autolegitima num saber imposto.

O que propomos para o Museu do Sargaço é ser ele o ‘espaço’ de uma relação simbólica e ritual entre as práticas, saberes e o meio, a paisagem que dessa relação e prática surgiu, transformando-se, assim, numa paisagem cultural, num património dinâmico e continuamente em risco. Por isso ele é desafiador, convocando o museu e sua curadoria para a negociação dentro da ‘ecologia política’ que conforma a sua condição de *‘oikos’*. O Museu do Sargaço é convocado e está a convocar a comunidade, os visitantes, os cientistas para uma nova ‘economia do viver juntos’, onde todos colaboram na discussão do presente e na construção do futuro.

Neste ano iniciaram-se atividades de convocação da comunidade, integrando pessoas, os ‘tesouros vivos’ reconhecidos e não reconhecidos, que só o olhar para o singular e diferente permitiu assinalar. As associações cívicas e culturais (Mareada – Associação Cultural), autoridades políticas, grupos folclóricos (Grupo dos Sargaceiros da Casa do Povo de Apúlia), vão integrar com os seus projetos e atividades, a construção das atividades do Museu. As escolas, os atores económicos, nomeadamente do turismo, da economia agrária, da restauração, irão discutir o sentido e objetivos do Museu. O organismo público da APA (Agência Portuguesa do Ambiente), “Parque natural Litoral Norte”, dedicado à proteção ambiental do litoral, será chamado às suas responsabilidades de intervenção e discussão das estratégias governamentais, em diálogo com a comunidade. Vários artistas, de diferentes áreas, têm procurado a colaboração com o Museu, para pesquisa de temas e de

projetos de performances e de intervenção na comunidade, fazendo dos temas do Museu áreas de discussão na relação da arte com o ambiente, com a equidade de género, com uma ética do cuidar. Cientistas têm visitado o Museu e sido desafiados para integrar as preocupações do Museu em projetos de investigação académica. Este ano um grupo de alunos da Universidade de Oslo, Noruega, visitou, com professores, o Museu e uma masseira. Pesquisando na área da arquitetura, foram desafiados para trabalhar este ‘oikos’, olhando de forma diferenciada para uma ‘arquitetura da paisagem’, desde as casas de abrigo às masseiras, inquirindo as pessoas e a prática da apanha do sargaço.

A intenção e proposta feita para a aquisição da única ‘masseira’ herdada, continuamente trabalhada e registada em fotos e filmes, insere-se nesta perspetiva do ‘habitar a paisagem’ e da construção do ‘museu-oikos’. Sem a podermos integrar nas práticas do museu, levando novas gerações, junto com os saberes dos mais idosos, a cultivá-la e a discutir essa inovação arquitetural, para compreensão da totalidade da atividade da apanha do sargaço, seria muito difícil conseguir o Museu a que nos propomos. Convocamos como essencial ao Museu todo o património herdado (material, imaterial e natural); exigimos o diálogo com todos os saberes e artes; chamamos para o palco a ‘paisagem habitada’ (atores sociais, edifícios, campos agrários, vila, praia e mar) para a discussão das políticas comunitárias de cidadania e cultura.

O Museu partilha, atualmente, os mesmos tempos perigosos das outras instituições e da comunidade dos viventes (Janes, 2020). Os objetos que guarda têm essa capacidade para ativar emoções, memórias e narrativas pessoais (Pearce, 1992). Ou seja, eles não são apenas ‘representação’, a que se acrescenta uma ‘explicação/interpretação’. Eles geram relações, emoções, a criarem novas dinâmicas e desafios. Se ao Museu do Sargaço se atribui afeto, como se pode ver no Livro de Visitas, a que os visitantes podem aceder e lá manifestar as suas posições, esse afeto não é somente para ser reconhecido, mas para explorar e inquirir, para ouvir novas e desafiadoras questões, nem sempre suscitadas aos que manifestam o tal afeto. Se os artefactos presentes no Museu do Sargaço, apesar de certo desligamento de alguns deles às pessoas, dado terem sido construídos para exposição e não recolhidos na comunidade¹⁷, são mediadores intergeracionais (Kirshenblatt-Gimblett, 2006), os atores devem ser convocados para a partilha da relação entre a prática, a narrativa e esses artefactos, junto com a população mais jovem. Desta forma o ‘museu-oikos’ é uma casa de

¹⁷ Este é um ponto crítico do Museu. Muitos artefactos foram cedidos por sargaceiros, mas não valorizados para a exposição, com receio de degradação dos mesmos. O Museu irá regressar a esta relação afetiva e emocional, dando oportunidade a uma narrativa oral de surpreendimento e descoberta, entre diferentes atores, de diferentes experiências e idades.

pertencimento, podendo ser, também, uma casa de resistência cultural. Apesar de a temática do Museu do Sargaço não estar associada a comunidades que enfrentaram violência estrutural, não deixa de ser verdade que estas comunidades têm uma história de sofrimento e carestia, e que enfrentam vários desafios e dificuldades, mesmo quando superadas a fome e a marginalização social. Os museus como lugares de conflito e negociação não são unicamente importantes nos lugares violentos. Incluir práticas onde sejam possíveis versões divergentes das experiências históricas, abre possibilidades de descoberta da dignidade de todos. A ‘descoberta’ da dignidade do sargaceiro por parte de ‘autoridades’ e classe favorecidas, ou perante os olhares modernos (no sentido de pós sociedade agrária) dos atuais herdeiros deste património sobre as atividades de seus pais e avós, dá ao museu uma oportunidade de exigência ética na reconstrução da dignidade de gerações passadas, de que estes objetos são testemunhas sensíveis (Bruno, 2020; Castellanos, 2020). O trabalho de qualquer museu deve contribuir para a saúde e o bem-estar das pessoas (Dood & Jones, 2014) e até para cura coletiva (Kirshenblatt-Gimblett, 2006).

Se a memória coletiva é construída socialmente dentro de grupos e molda identidades e pertencimentos (Halbwachs, 1990), o Museu do Sargaço deve entender como a construção destas memória não pode ser um local de exclusão, ao não privilegiar certas vozes em detrimento de outras, pois essa mediação da memória pode ser manipulada (Ricoeur, 2004). O ‘dever de memória’ é um dever ético para com os esquecidos e marginalizados. Contesta-se, assim, o já famoso conceito de Laurajane Smith (2006) “Authorized Heritage Discourse” (AHD), obrigando-nos a dar o poder de contar a história e as estórias a todos e não somente à ‘autoridade’ que tem o poder de definir o que é património. Num mundo com ‘excesso de memórias’ é, ao mesmo tempo, um mundo que pelo ruído da memória pode silenciar memórias fragmentadas e críticas (Huyssen, 2003; Assmann, 2011; Sartori, 2014). Se o Museu do Sargaço fizer uma museologia de valorização do quotidiano, fará uma etnografia ativa (Clemente, 2012), implicada no território (Turci, 2016).

O Museu do Sargaço, como ‘museu-oikos’, será agregador, e provocador. Espaço para habitar uma paisagem, descobrir e criar coesão social, mas para questionar e promover a singularidade.

CONCLUSÃO

Muitos desafios se colocam aos museus, para o futuro. Os museus são das instituições mais credíveis para as pessoas. Num inquérito realizado em 2021 (*Museums and Trust. Research by Wilkening Consulting on behalf of the American Alliance of Museums*) (cf. Lord, 2024: 8), o grau de

confiança nos museus é de 6.4 (em 10), maior do que a confiança em investigadores e cientistas (6.1.), do que os meios de comunicação (3.8), e só superado pelos amigos e família (6.6). E nos museus, os que têm por tema a natureza são os mais confiáveis (6.8), tendo os museus de arte e sítios históricos menos confiança (6.6 e 6.5, respetivamente). Mas um dado, do mesmo inquérito, compromete aquilo que desenvolvemos durante este trabalho. Na reação das pessoas, um dos pontos que mais contribuem para os museus serem confiáveis são: 1. os museus são baseados em factos (50%); 2. os museus apresentam objetos reais/originais/autênticos (46%). No fim da lista, com 29%, consta: “*museums share multiple viewpoints*”! Há já uma sensibilidade para valorizar os múltiplos pontos de vista que o museu deve permitir e integrar na sua prática. A grande questão é saber como aumentar esta sensibilidade, num mundo museológico onde o mais confiável continua a ser a ‘segurança’ dos factos (aparentemente consensuais para os visitantes) e a ‘evidência’ dos objetos reais/autênticos. Como desinstalar esta consensualidade e evidência?

Nascido numa visão tradicional, procurando uma memória estável, dominado pela visão da autoridade institucional e política, o Museu do Sargaço sente que a sua missão será entender toda a evolução das teorias museológicas e manter-se inovador, dada a relevância e as expetativas que as comunidades têm sobre os espaços museológicos. Aproveitar a relevância e expetativas, introduzindo um projeto polifónico, criativo, com múltiplos atores e aberto à discussão, o Museu do Sargaço propõe-se ser a casa onde toda esta complexidade habita. Ser uma paisagem habitada, para curar e dar qualidade de vida à comunidade; transformar-se numa exceção do quotidiano, onde as fissuras, o desconhecido, o singular têm lugar. Mais do que ter lugar, será a partir dessa singularidade que se fará a discussão do futuro.

Como não há acervo definitivo, também não há projeto estabelecido. Viverá da descoberta e da provocação, entre momentos de memória, emocionais, e eventos disruptivos, podendo, entre eles, manter-se o silêncio que celebre uns e provoque os outros.

REFERÊNCIAS

- ASSMANN, Aleida. *Cultural Memory and Western Civilization*. Cambridge: Cambridge University Press. 2011
- BALDAQUE DA SILVA, António A. *Estado atual das pescas em Portugal*. Lisboa: Banco de Fomento e Exterior. (1991[1891]).
- BENNETT, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge. 1995.

- BERQUE, Augustin. *Les raisons du paysage: De la Chine antique aux environnements de demain*. Paris: Hazan. 1994.
- BERQUE, Augustin. *Écoumène: Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris: Belin. 2000.
- BOAVENTURA, Manuel de. O Sargaceiro. *Diário Ilustrado*. (07.04.1957).
- BRUNO, Cristina. *Museus e Territórios em Disputa: Etnografia, Patrimônio e Direitos Culturais*. São Paulo: Ed. Humanitas. 2022.
- CALO LOURIDO, Fernando. A cultura da terra e a cultura do mar. *Portugália*, vol. 35: 151-163. 2014.
- CALO LOURIDO, Fernando. *As Artes da Pesca*. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego. 1980.
- CAMPELO, Álvaro. *A Paisagem*. Introdução a uma gramática do Espaço. Guimarães: UMDGEO – Departamento de Geografia da Universidade do Minho. 2013.
- CAMPELO, Álvaro. Comunicar um património vivo. Uma etnografia de Ponte... nas Ondas. *Revista Galega de Educación*. Publicación de nova escola galega, 60: 24 - 29. 2014.
- CAMPELO, Álvaro. Contribution of the magical and religious geography to an anthropology of space. A case study in the north-west of Portugal. In Bettencourt. A.M.S.; Santos-Estévez, M.; Sampaio, H.A.; Cardoso, D. (Eds.). *Recorded Places, Experienced Places*. The Holocene rock art of the Iberian Atlantic north-west. Oxford: BAR Publishing, pp. 7-16. 2017.
- CAMPELO, Álvaro. Espaço, construção do mundo e suas representações. In: *Dos montes, das pedras e das águas*, ed. Ana Bettencourt; Lara Bacelar Alves, 191 - 206. Braga: CITCEM; APEQ, pp. 191-206. 2009.
- CAMPELO, Álvaro. *Paisagens do Sargaço*. Esposende: Museu do Sargaço/Câmara Municipal de Esposende. 2023.
- CARDOSO, Carlos. A. *Apúlia da Terra e do Mar*. Apúlia: Associação 'Recordar a Velha apúlia'. 2009.
- CASEY, Edward. S. *The World at a Glance*. Bloomington: Indiana University Press. 2017.
- CASSIER, Ernest. *A Filosofia das Formas Simbólicas: A Linguagem*. São Paulo: Martins Fontes. 2001 [1923].
- CERTEAU, Michel de. *L'Invention du quotidien*, 1. Arts de faire et 2. Habiter, cuisiner, éd. établie et présentée par Luce Giard. Paris: Gallimard. 1990 [1980].
- CHAGAS, Mário de Souza. *Museus, Memória e Patrimônio: entre afetos e direitos*. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN. 2011b.

CHAGAS, Mário de Souza. *Museologia e Museus: entre lugares e discursos*. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN. 2011a.

CHYNOWETH, Adele; Lynch, B, Petersen, K., Smed, S. (Eds.). *Museums and Social Change. Challenging the Unhelpful Museum*. London: Routledge. 2021.

CLEMENTE, Pietro. *Il patrimonio culturale immateriale*. Roma: Carocci, 2009.

CONNERTON, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press. 1989.

DAVIS, Anna. & Smeds, Kerstin, (eds). *Museums and Place*. Paris: ICOFOM. 2019.

DAVIS, Paul. (2019). Sustaining sense of place and heritage landscapes. In: K. Brown *et al.* (Eds.). *On Sustainable and Community Museums*. 2019 [access in 03.06.2025].

DELISS, Clémentine. *The Metabolic Museum*. Berlin: Hatje Cantz. 2020.

DESCOLA, Philippe. *Les formes du visible*. Paris: Seuil. 2021.

DESCOLA, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard. 2005.

DEWDNEY, Andrew; Dibosa, D., Walsh, V. *Post-critical museology: theory and practice in the art museum*. London; New York: Routledge. 2013.

DIAS, Jorge de (1946). Construções circulares no litoral português. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, Vol. XI (1): 192-195. 1946.

DOOD, Jocelyn. & Jones, Ceri. *Mind, body, spirit: How museums impact Health and wellbeing*. Leicester: University of Leicester. 2014.

DUNCAN, Carol. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London; New York: Routledge. 1995.

GALHANO, Fernando. A apanha do sargaço no Norte de Portugal. *Geographica*, 2: 25-37. 1965.

GALHANO, Fernando. A pesca do pilado para estrume na costa de Portugal. *Gazeta das Aldeias*, 2416. 1960.

GOULDING, Anne; Beverley Davenport, and Andrew Newman, (eds.). *Resilience and Ageing: Creativity, Culture and Community*. Bristol: Policy Press. 2018.

GUIMARÃES, António. Os sargaceiros (litoral minhoto). *A Terra Portuguesa*, 1: 17-22. 1916.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice. 1990 [1950].

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: *Ensaio e conferências* (M. Cintra, Trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2001 [1951].

HICKS, Dan. *The Brutish Museums: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*. London: Pluto Press. 2020.

HOOPER-GREENHIL, Eilean. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London: Routledge. 2000.

HUYSEN, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford University Press. 2003.

IINGOLD, Tim. *Lines: A Brief History*. London: Routledge. 2007.

IINGOLD, Tim. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge. 2000.

ILLICH, Ivan. *H2O and the Waters of Forgetfulness: Reflections on the Historicity of “Stuff”*. Dallas: Dallas Institute. 1985.

ILLICH, Ivan. *Tools for Conviviality*. New York: Harper & Row. 1973.

JANES, Robert R. (2020). Museums in perilous times. *Museum management and Curatorship*, Vol. 35 (6): 587-598. 2020.

JANES, Robert. R. & Sandell, Richard. *Museum and Public Value: Creating Sustainable Futures*. London: Routledge. 2017.

JANES, Robert. R. *Museums Without Borders: Selected Writings of Robert R. Janes*. London and New York: Routledge. 2016.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: University of California Press. 2006.

LATOUR, Bruno. & Schultz, Nikolaj. *Mémo sur la nouvelle classe écologique*. Paris : Les Empêcheurs de penser en rond / La Découverte. 2022.

LATOUR, Bruno. *Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*. Paris : La Découverte. 2015.

LATOUR, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte. 1991.

LATOUR, Bruno. *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*. Paris: La Découverte. 1999.

LORD, Gail Dexter. *Manual of Museum Management for Museums in Dynamic Change*. London: Rowman & Littlefield. 2024.

LORENTE, Jesús-Pedro. & Almazán, David. (Eds.). *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. 2003.

- MATOS, Manuel. C. F. *Apúlia íntima comunhão entre a terra e o mar*. Dissertação de licenciatura em Geografia. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (policopiada). 1969.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard. 1945.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de., Fernando. Galhano, Benjamim Pereira. *Construções Primitivas em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote. 1994.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de.; Galhano, Fernando. A apanha do sargaço no norte de Portugal. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, Vol. XVI (1-4): 66-170. 1958.
- PEARCE, Susan. *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*. Leicester: Leicester University Press. 1992.
- PÉREZ CASTELLANOS, Lucía. *Museología Situada: Epistemologías, Políticas e Itinerarios*. México: Ediciones INAH. 2020.
- POLONAH, Luis. (1969). Porto Côvo. Uma aldeia de pescadores-lavradores. *Geographica*, 20: 21-23. 1969.
- POULOT, Dominique. *Musée et Patrimoine: Une Histoire Culturelle*. Paris: Gallimard. 2021.
- PRECIADO, Paul B. *Um Apartamento em Urano: Crônicas da Transição*. São Paulo: n-1 edições. 2020.
- PROCTER, Alice. *The Whole Picture: The Colonial Story of the Art in Our Museums & Why We Need to Talk About It*. London: Cassell. 2020.
- RAPOSO, Luis. Empowerment as the key feature of community museums. In: K. Brown *et al.* (Eds.). *On Sustainable and Community Museums*. Eulamuseums.net. 2019. [access in 03.06.2025]. Available at: <https://icom.museum/en/news/museums-and-community-eu-lac-museums-outcomes/#:~:text=Focusing%20on%20Empowerment%20as%20the,Download%20the%20publication>.
- RIVIÈRE, Georges Henri. *La museologie, cours de muséologie*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux. 1989.
- SANDELL, Richard & Nightingale, Eithne (Eds.). *Museum Activism*. London: Routledge. 2019.
- SARTORI, Andrea. *Musei e verità: L'etica dell'allestimento*. Milano: Mimesis. 2014.
- SMITH, Laurajane. *Uses of Heritage*. Oxford: Routledge. 2006.
- SOEIRO, Teresa., Calo Lourido, Fernando. *Fainas do Mar: vida e trabalho no Litoral Norte*. Porto: Centro Regional de Artes Tradicionais. 1999.
- THOMAS, Nicholas. *The Return of Curiosity*. What Museums are Good for in the 21st Century. London: Reaktion Books. 2016.

TURCI, Martina. *Antropologia del museo*. Roma: Carocci. 2016.

VARINE, Henri de. *L'initiative communautaire et le développement culturel*. Paris: Syros. 1993.

VATTIMO, Gianni. *Etica dell'interpretazione*. Torino: Rosenberg & Sellier. 1989.

SITES CONSULTADOS:

https://eulacmuseums.net/eulac_museums_docs/EULAC_COMPENDIUM.pdf

https://eulacmuseums.net/eulac_museums_docs/EULAC_COMPENDIUM.pdf

<https://whc.unesco.org/en/culturallandscape/> [Accessed 04.06.2025].