

CHAIA/UE
DINÂMIA' CET-IUL



LABORATÓRIO COLABORATIVO

**dinâmicas urbanas,
património e artes.**

Investigação, ensino e difusão

2017

CHAIA/UÉ - DINÂMIA 'CET-IUL

Ficha Técnica

Título

**Laboratório Colaborativo. Dinâmicas urbanas, património e artes.
Investigação, ensino e difusão.**

Organização e Coordenação de conteúdos científicos

Paula André (ISCTE-IUL – DINÂMIA 'CET-IUL)

Paulo Simões Rodrigues (UÉ – CHAIA)

Edição

CHAIA/UÉ

Centro de História da Arte

Universidade de Évora

Imagem de capa – a partir da fotografia de autor

Catarina Cangarato Paixão

Design

Carmen Cangarato

ISBN

978-989-8550-53-8

Évora, Portugal, 2017

CHAIA/UÉ - DINÂMIA'CET-IUL

Laboratório Colaborativo. Dinâmicas urbanas, património e artes.

I Seminário de investigação, ensino e difusão.

Comissão executiva

Coordenação

Paula André (ISCTE-IUL – DINÂMIA'CET-IUL)

Paulo Simões Rodrigues (UÉ – CHAIA)

Comissão Científica

Alice Nogueira Alves (UL - FBA - CIEBA)

Ana Barata (Biblioteca de Arte - FCG)

Aurora Carapinha (UÉ - CHAIA/Grupo Pro-Évora)

Margarida Brito Alves (FCSH-UNL - IHA)

Paula André (ISCTE-IUL – DINÂMIA'CET-IUL)

Paulo Simões Rodrigues (UÉ – CHAIA)

Teresa Ferreira (UÉ - HERCULES)

Secretariado

Carmen Cangarato

Organização

CHAIA/UÉ - HERITAS

[Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora: Doutoramento em História da Arte, Programa Doutoral FCT Rede HERITAS - Estudos de Património].

DINÂMIA'CET-IUL

[Centro de Estudos sobre Mudança Socioeconómica e o Território do ISCTE-IUL - Instituto Universitário de Lisboa: Mestrado Integrado em Arquitetura, Doutoramento em Arquitetura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos e Mestrado em Empreendedorismo e Estudos da Cultura].

GRUPO PRO-ÉVORA

[Associação de Defesa do Património da Cidade de Évora].



INDICE

I. APRESENTAÇÃO [PAULO SIMÕES RODRIGUES, PAULA ANDRÉ]	01
II. DINÂMICAS URBANA	04
“Movimento Praia da Estação: dinâmicas urbanas, cultura e criatividade” [Patrícia Amorim, Paula André]	06
“Palacete Mendonça: de legado familiar a legado patrimonial” [JULIA VARELA, Paulo Simões Rodrigues, Raquel Henriques da Silva]	19
III. PATRIMÓNIO	35
“Conceito de património: o caso dos documentos gráficos da S.O.I.R. Joaquim António D’Aguiar” [CARMEN CANGARATO, Paulo Simões Rodrigues]	36
“Para uma nova reflexão: Refuncionalização da arquitectura. Abordagens Patrimoniais na Cidade” [NÁDIA LUÍS, Paula André]	44
IV. ARTES	59
“Regresso (s) à Tradição na Arte Contemporânea” [LUÍSA ALMEIDA, Paula André]	60
“Ex-votos fotográficos: objetos de culto na região do Alentejo” [MILENE TRINDADE, Paulo Simões Rodrigues, Teresa Ferreira, Alice Nogueira Alves]	75
V. NOTAS BIBLIOGRÁFICAS	87

PAULO SIMÕES RODRIGUES (CHAIA/UÉ)

PAULA ANDRÉ (ISCTE-IUL – DINÂMIA' CET-IUL)

I. APRESENTAÇÃO

De acordo com os objectivos principais da actual política de ciência e tecnologia do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, tendo em conta a “complexidade do real” (Edgar Morin), e de acordo com a diversificação e espacialização institucional do ensino superior, importa animar a capacidade das instituições e unidades de I&D para colaborarem entre si e com múltiplos agentes, promovendo ambientes criativos e de reunião de massa crítica.

Conscientes do enquadramento actual e das necessidades emergentes, no âmbito económico, social, cultural e artístico, importa reunir recursos interdisciplinares e multidisciplinares das Ciências Sociais e Humanidades, e suas interações temáticas, num sistema científico diversificado e dinâmico, tendo como âncora a actividade científica, pedagógica e de difusão, mobilizando o envolvimento de estudantes dos diferentes ciclos de estudos.

Importa procurar um sistema científico inclusivo, assumindo o conhecimento histórico como activo económico-social, e como ferramenta operativa para agir no presente, desenhar acções no futuro, através da aplicação do conhecimento gerado, da sua apropriação social, do alargamento da base social de apoio para actividades baseadas em conhecimento, e da sua disseminação em acesso aberto.

Assim, e na sequência das directrizes do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, num caldear da investigação derivada pela curiosidade académica (“Frontier Research”), e da investigação baseada na prática (“Practice-based Research”), no sentido de estimular novas agendas de investigação, ensino e difusão, entre instituições científicas de ensino superior, e centros de investigação, o **Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património e artes**, enquadra-se no desafio e objectivo de facilitar a densificação de actividades baseadas no conhecimento com potencial valor socioeconómico, integrando os desafios sociais contemporâneos, procurando uma efectiva ligação externa às instituições da cultura, e ainda facilitador de novo conhecimento de criatividade e de difusão, numa crescente partilha e participação pública, suportado por uma cultura de diálogo e uma contínua e estimulante reflexão crítica.

Ainda no âmbito da definição pelas Nações Unidas do Ano Internacional do Turismo Sustentável para o Desenvolvimento, e no âmbito da Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável, foi definido pelo ICOMOS para o Dia Internacional Monumentos e Sítios, o tema Património Cultural e Turismo Sustentável, no qual se insere o Seminário de Investigação, Ensino e Difusão.

Deste modo, com o artigo **Movimento Praia da Estação: dinâmica urbana, cultura e criatividade** demonstra-se como um movimento de cidadania de reacção a uma decisão política de um poder municipal, em Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais, no Brasil, despoletou um movimento de apropriação cultural do espaço urbano e de vivência criativa da cidade. O fenómeno é integrado em outros movimentos sociais e políticos ocorridos à escala global neste primeiro quartel do século XXI, como a Primavera Árabe, as ocupações de Wall Street e os motins nos subúrbios de Londres, que têm em comum a ocupação espaços urbanos como acto

simbólico do seu protesto político, e identificado como um factor de mudança no modo como os habitantes de Belo Horizonte, sobretudo os mais jovens, passaram a viver a sua cidade como espaço dinâmico de criação cultural.

O texto **Palacete Mendonça: de residência a valor patrimonial**, aborda uma obra emblemática de um dos arquitectos portugueses mais importantes da transição do século XIX para o século XX, Ventura Terra. Demonstra como a compreensão do seu significado histórico e patrimonial não está circunscrito à história das formas arquitectónicas, integrando as circunstâncias do seu contexto urbano e do seu encomendador como factores determinantes da compreensão da sua configuração arquitectónica, do seu valor patrimonial e do seu significado social. Destaca-se a preservação da sua integridade arquitectónica, que inclui o parque, resultante de acções intencionais de proprietários e agentes institucionais, particularmente relevantes num período em que a arquitectura eclética dos séculos XIX e XX ainda era pouco valorizada.

O contributo do texto **Conceito de património: o caso dos documentos gráficos da S.O.I.R. Joaquim António D'Aguiar**, debate a pluralidade do actual conceito de património com base num acervo de materiais gráficos e de divulgação dos espectáculos teatrais de uma sociedade recreativa local fundada em 1900 (cartazes, folhetos, folhas de sala, etc.). Este é um material particularmente relevante para esta discussão. Por um lado, é manifestação material e por isso suporte de memória de um património imaterial, o teatro e a sua importância para sociedade eborense dos séculos XIX e XX. Por outro lado, pelas suas características gráficas, as quais podem ser analisadas através da metodologia da História da Arte, é também, por si mesmo, representação de conteúdos culturais próprios.

Para uma nova reflexão: Refuncionalização da Arquitectura. Abordagens Patrimoniais na Cidade de propõe uma reflexão sobre uma nova abordagem da refuncionalização de edifícios antigos em cidades históricas. A partir de três estudos de caso localizados na cidade de Lisboa, de três palácios (com datações de entre os séculos XVI e XVIII) adaptados ou em vias de adaptação a hotéis, coloca-se a possibilidade do turismo poder contribuir para a revitalização de áreas urbanas envelhecidas e para a conservação de edificações que, de outra forma, acabariam abandonadas e em ruínas. Apresenta-se e discute-se a ideia da conservação crítica, a qual implica a integração do objecto a conservar em significados e funções contemporâneos, compatíveis com os valores históricos e estéticos que se pretende preservar. Se, por um lado, este é um processo que não está isento de perigos, designadamente decorrentes da massificação turística. Por outro lado, pode conciliar conservação patrimonial com as mudanças e as transformações sociais, económicas e políticas a que todas as comunidades estão sujeitas.

Em Regresso(s) à Tradição na Arte Contemporânea reflete-se sobre a importância da arte do passado para os artistas contemporâneos, designadamente para Pablo Picasso e David Hockney. Verifica-se como a partir da década de 1960, a elevação do conceito a valor fundamental da arte contemporânea, transversal ao ensino e à prática artística, à crítica e à própria história da arte, acabou obliviar a relevância da tradição para as rupturas artísticas introduzidas pelas vanguardas no primeiro quartel do século XX. Analisa-se os casos de Picasso, a partir da sua formação académica e através das suas recriações, e de David Hockney através a investigação que empreendeu dos processos criativos da pintura renascentista e maneirista, mas também da redescoberta do Picasso e precisamente da relevância que o conhecimento da tradição da pintura ocidental teve para o seu trabalho.

O texto de Milene Trindade, intitulado "**Ex-votos fotográficos: objetos de culto na região do Alentejo**", explora a relação entre fotografia, religiosidade e memória para compreender a importância do registo fotográfico enquanto testemunho de uma determinada prática religiosa e, ao fazê-lo, também de uma comunidade, de uma determinada conjuntura, como sucedeu durante a guerra colonial, e de um período histórico. Sublinha-se o carácter mimético da técnica fotográfica como facto que reforça a sua função religiosa no contexto do seu uso enquanto ex-voto. São também abordados os problemas levantados pela conservação deste património, decorrentes das condições em que estão expostos, assim como a necessidade urgente da sua inventariação.

II. DINÂMICAS URBANAS



PATRÍCIA AMORIM (ISCTE-IUL)

Paula André (ISCTE-IUL – DINÂMIA'CET-IUL)

“Movimento Praia da Estação: dinâmicas urbanas, cultura e criatividade”

Resumo

O processo de pós-industrialização desencadeou o investimento nas atividades industriais inovadoras e nos setores de serviços de alto valor adicionado devido à transformação de valores sociais e culturais, celebrando o culto das mudanças e inovação. Nesse contexto, ganha destaque a indústria do conhecimento e da criatividade, surgindo os conceitos “indústrias criativas”, “economia criativa” e “cidades criativas”. Muitas das abordagens feitas pelos principais autores estão relacionadas com a procura de novos modelos de planeamento e ordenamento do território, introduzindo mecanismos políticos de governo das cidades, na construção de novos fatores de competitividade e atratividade, para funcionar como elemento catalisador da identidade de uma comunidade urbana. Entretanto, não é posto em questão como potencializar a criatividade no território para além dos ditames económicos. Portanto, pretende-se analisar como o uso do ambiente urbano, de forma espontânea, pode assumir uma função de alavanca na geração de dinâmicas criativas e no desenvolvimento de atividades culturais no espaço público. Para tanto, é apresentado, como principal objeto de estudo, a Praia da Estação: movimento de ocupação do espaço público de carácter cultural e político, que acontece há cinco anos na cidade de Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais, Brasil. A primeira Praia da Estação foi realizada no dia 16 de Janeiro de 2010 e a partir desta data foi instituído a realização do encontro todos os sábados do verão. A Praia da Estação gerou vários outros pontos de debate em relação à ocupação dos espaços públicos da cidade, além de ter agregado um imenso número de pessoas da classe criativa, que aproveitaram tal encontro para gerar novas formas de manifestações culturais, como o surgimento de novas bandas, colectivos de arte e produção cultural.

Palavras-chave: **Movimento Sociocultural, Espaço Público, Praia da Estação, Criatividade, Cultura.**

Introdução

A ideia de espaço público está estreitamente relacionada com a realidade da cidade, os valores de cidadania e o horizonte da civilização. Os lugares públicos apresentam a imagem que as sociedades têm de si próprias, fazendo da cidade um lugar particular da sua representação. É possível encontrar um expressivo resumo da nossa maneira de nos compreender mutuamente nos nossos percursos, nas relações de vizinhança ou no modo de urbanizar esse espaço. Assim como as palavras e as ações geram um espaço público, também o espaço gera determinadas formas da política. O ambiente urbano não só reflete a ordem social, como constitui, na realidade, grande parte da existência cultural.

Foi a partir dos conceitos de “criatividade” e “indústrias criativas” que emergiu o conceito de “cidade criativa”. Existem diversas abordagens sobre o que esta representa, bem como a sua importância para o desenvolvimento urbano. Vários autores têm contribuído para a teorização do tema, salientando-se, entre outros, Landry (2009), Caves (2000), Howkins (2001), Florida (2002) e Carta (2007).

O processo de pós-industrialização desencadeou o investimento nas atividades industriais inovadoras e nos setores de serviços de alto valor adicionado, devido à transformação de

valores sociais e culturais, celebrando o culto das mudanças e inovação. Nesse contexto, ganha destaque a indústria do conhecimento e da criatividade, surgindo o conceito de indústrias criativas. É nesse cenário que tem origem a tendência da economia criativa, que é fomentada pelas novas tecnologias, pela expansão das redes e pelos princípios de conexão e conectividade, geralmente do ponto de vista dos negócios, e das cidades criativas, conceito de identidade urbana e fator de geração de turismo e imagem, de carácter urbano, económico, cultural, ambiental ou social.

O crescente papel das atividades culturais no desenvolvimento territorial e nas dinâmicas associadas à noção de cidades criativas põe em discussão a relação entre o espaço urbano e o desenvolvimento de atividades criativas e culturais realizadas nesse mesmo espaço.

Muitas das abordagens associadas ao conceito de indústrias criativas, economia criativa e cidade criativa estão relacionadas com a procura de novos modelos de planeamento e ordenamento do território, introduzindo mecanismos políticos de governo das cidades, na construção de novos fatores de competitividade e atratividade, para funcionar como elemento catalisador da identidade de uma comunidade urbana.

A abordagem do tema, realizada pelos principais autores, enfatiza a questão de mecanismos de valorização de identidade cultural, imaginação e criatividade, diversidade, tolerância social, cultura local, educação, entre outros, como fatores importantes do desenvolvimento de uma cidade criativa. Os termos atuais, que englobam a criatividade, estão atrelados aos megaeventos, a seus megaequipamentos desportivos e culturais, às culturas cultivadas, ao mecanismo político e a todo o desenvolvimento da cadeia produtiva do turismo. Entretanto, é pouco questionado o modo de potencializar a criatividade no território além dos ditames institucionais.

Portanto, pretende-se analisar como o uso do ambiente urbano por meio de manifestações espontâneas pode assumir a função de alavanca na geração de dinâmicas criativas e no desenvolvimento de atividades culturais no espaço público. Para tanto, tomamos como objeto de estudo um movimento político-cultural de carácter popular e lúdico, designado por Praia da Estação, realizado na Praça Rui Barbosa, conhecida como Praça da Estação, na cidade de Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais, Brasil.

O movimento originou-se a partir de um decreto publicado pelo prefeito da cidade de Belo Horizonte proibindo eventos de qualquer natureza na Praça da Estação. A partir de então, cidadãos começaram a ocupar o espaço com manifestações lúdicas e culturais como forma de protesto. Desde então, a Praia da Estação tornou-se um dos maiores movimentos culturais da cidade. Um ato de desobediência civil que faz do espaço um ponto de encontro, principalmente de integrantes da classe criativa, como músicos, arquitetos, fotógrafos, publicitários, gestores e produtores culturais, atores, artistas plásticos, além de sociólogos, antropólogos, entre outros.

Para a proposição do modelo de metodologia da pesquisa, o processo de investigação buscará integrar a análise indutiva e dedutiva. A estratégia de investigação foi realizada a partir da pesquisa qualitativa-intensiva, sustentada num paradigma urbano que está articulado com as manifestações políticas-culturais e a dimensão destas nos espaços públicos. Assim, foram

realizadas entrevistas não estruturadas com os participantes da manifestação, pautando-se pela flexibilidade e pela busca do significado na concepção do entrevistado. Os entrevistados escolhidos foram aqueles que participam desde o início do protesto ou que estavam envolvidos em atividades culturais e/ou criativas, com o objetivo de analisar o percurso da manifestação desde sua concepção até os dias de hoje, e também, de classificá-los como integrantes da classe criativa.

Em tal situação, é importante a utilização de registros imagéticos documentais já existentes, como também, registros a serem produzidos sobre identidades culturais e sociais de comunidades e grupos, a partir de suas representações estéticas e valores simbólicos. Desse modo, é possível ter formas de narrativas não-verbais como elemento de análise e interpretação de identidades culturais, estruturando uma relação consciente entre imagem e realidade.

Este estudo participará na defesa dos espaços públicos, com a criação de dados fundamentais de transformações das cidades e das mudanças de comportamento social.

Movimento na Praça Rui Barbosa – Praça da Estação.

Antes de analisar o objeto de estudo, pensa-se na importância em contextualizar os movimentos socioculturais contemporâneos.

É importante estabelecer relações entre o processo de globalização contemporânea, culturas da juventude e formas de objeção dos jovens da atualidade. Ao analisar o processo de globalização dos dias atuais, podem-se verificar as tensões e complexidades que esse período histórico estabelece para as configurações das sociedades vigentes. Percebem-se as transformações provocadas pela etapa histórica contemporânea, que estipula novas perspectivas configuradoras das formas de ser e existir no mundo, tendo em conta os processos de individualização como as movimentações sociais¹.

Procuramos refletir sobre processos de construção das culturas juvenis num período histórico como o da globalização contemporânea, marcado pela intensa interação, comunicação e fluxos informacionais. As culturas conduzem à construção de estilos de vida conectados a experiências sociais dos jovens e que, em sentido mais restrito, têm a ver com a constituição de microssociedades independentes². O elo entre culturas juvenis e globalização é verificado como inseparável da análise dos processos ligados à globalização da cultura e à produção do imaginário, circulação e produção de localidades. As características do processo de globalização que vivemos - um mundo de fluxos - dão-se, também, por objetos em movimento, tais como: ideias e ideologias, pessoas, bens, imagens, mensagens, tecnologias e técnicas³.

Esse ideal, desenvolvido a partir da globalização, observado pelos processos dinâmicos de intercâmbio cultural e simbólico, mostra tendências de estruturação das culturas dos jovens, referenciadas e constituídas por processos de intercâmbio cada vez mais globais e com grande influência na produção dessas mesmas culturas nas localidades onde é seu efetivo território de atuação.

Colocam-se muitos questionamentos quanto às diferentes formas de urbanismo e de governo urbano colocadas em prática por diferentes políticas territoriais, quando se observam diversos

¹ OLIVEIRA, Igor - Uma Praia nas alterosas, uma antena parabólica ativista, p.35

² Apud OLIVEIRA, Márcia Costa - Uma Praia nas alterosas, uma antena parabólica ativista, p. 36

³ OLIVEIRA, Igor - Uma Praia nas alterosas, uma antena parabólica ativista, p.36

movimentos contemporâneos que têm como característica a ocupação dos espaços urbanos. Diferentes movimentos sociais surgiram em várias partes do mundo, obtendo expressivo destaque por causa das suas atuações políticas. Mesmo apresentando uma pauta particular a seus contextos, tais movimentos, por apresentarem formas similares, tomaram a dimensão de movimento global. Entre eles destacam-se a "Primavera Árabe" (Tunísia, Egito, Líbia e Iêmen), alargando-se à Europa, com ocupações e greves em Portugal, Espanha e Grécia. As revoltas no subúrbio de Londres, ocupações na *Wall Street*, nos Estados Unidos da América e mais tarde a Revolta Turca em Istambul, também foram destaques no cenário mundial.

Houve o mesmo formato de protestos, nos países citados, que tinham como característica o uso de redes sociais da Internet para a organização e divulgação e, posteriormente, ocupação de espaços urbanos - especialmente praças -, os chamados *okupa*⁴.

Nesse cenário, surge o movimento da Praia da Estação, em Belo Horizonte, onde se observam características semelhantes aos movimentos globais.



Figura 1- Imagem Praia da Estação, janeiro de 2010, ©Praçalivrebh.worldpress.com.

Praia da Estação

Em dezembro de 2009, a Prefeitura de Belo Horizonte, liderada pelo prefeito Márcio Lacerda, publicou um decreto proibindo eventos de qualquer natureza na Praça Rui Barbosa, popularmente conhecida como Praça da Estação, um espaço público icônico da capital de Minas Gerais, Brasil. A prefeitura alegava que tinha dificuldade em limitar o número de pessoas presentes nos eventos e, para garantir a segurança pública e evitar a depredação do patrimônio público, ficou proibida a realização de qualquer tipo de evento no local.

A partir desse momento, os cidadãos reagiram e começaram a discutir, nas redes sociais, sobre a decisão autoritária do prefeito. Através de um blog organizaram, o protesto "Vá de Branco", que ocorreu no dia sete de janeiro e juntou cerca de 50 pessoas.

⁴ Os okupas também são conhecidos como squatters. Entre eles, o termo "ocupação" é grafado com K para diferenciar suas intervenções das outras, marcando o caráter político de seus atos. A letra remete ainda à cultura punk, que, ao lado do anarquismo, forneceu as diretrizes básicas do movimento squatter. As ocupações são feitas em regime de autogestão, sem chefes ou líderes. Para os okupas, a construção de um espaço alternativo baseado em princípios de solidariedade e respeito mútuo é uma forma de resistir ao pensamento capitalista, centrado nas noções de propriedade privada e na massificação cultural. Disponível em: revistadehistoria.com.br/secao/artigos/okupar-e-resistir.



Figura 2 – Imagem divulgada nas redes sociais para o encontro “Vá de Branco” @vadebranco.blospot.com.

Nesse encontro ficou assente, para os manifestantes, a necessidade de iniciar um movimento de raiz popular, não partidário e a favor de uma cultura local e gratuita. Das discussões que se seguiram, surgiu a ideia do movimento “Praia da Estação – A Praça é Nossa”. Assim, de acordo com Migliano (2013), os ativistas decidiram marcar encontros na praça aos sábados, com piquenique, bebidas, biquíni e calção, toalhas, chapéus, tambores e guitarras. “O convite incitava a ação lúdico-política na praça, já que a ideia era ocupar a praça para viver um dia de praia, encontros inusitados e de muita conversa sobre o decreto”⁵.

Neste cenário, os manifestantes criaram os Eventões, convocando a população a levar para a praça eventos de qualquer natureza, contrapondo-se ao artigo 1º do decreto. A primeira Praia da Estação foi realizada no dia 16 de janeiro de 2010 e, a partir dessa data, foi instituído o encontro todos os sábados do verão.



Figura 3 – Imagens divulgadas nas redes sociais para a primeira Praia da Estação. @midiaindependente.org.

⁵ MIGLIANO, Milene - Praia da Estação Como Ação Política, p.43

Centenas de pessoas aderiam ao protesto, que causou a intervenção do poder público no local. Policiais chegaram a cercar a praça com fita de isolamento, mas acabaram cedendo diante do argumento de que pessoas reunidas, a rigor, não configuravam um evento. Tentaram novamente impedir a ação argumentando que cadeiras e barracas são mobiliário urbano, portanto, o movimento se configurava como tal. Com isso, os manifestantes tomaram a iniciativa de segurar cadeiras e tendas no ar, desconstruindo o argumento dos policiais. O ato de proibição gerou a indignação dos manifestantes, que decidiram bloquear o tráfego de automóveis no entorno da praça, fazendo com que alguns manifestantes fossem presos.



Figura 4 – Imagem Policiais na Praia da Estação. ©Priscila Musa

O depoimento de João Flor de Maio, arquiteto e artista plástico, demonstra uma compreensão da interação com o espaço urbano vinculada à ideia de protesto, a um caráter de manifestação política e social. Pelas suas palavras fica evidente a compreensão de que o momento permite que um espaço ofereça experiências subjetivas e que essa ocupação traria consigo questões como a ilegalidade e a audácia na sua produção, sendo uma criação intimamente vinculada à vivência da cidade.

Teve um evento que eu fui preso. [...] A praça tem uma fonte, que inclusive eles não têm ligado mais, para tentar atrapalhar o movimento, que não faz diferença porque as pessoas dão um jeito. E nesse dia quando ligaram a fonte, um rapaz tirou a roupa. Era uma época que tinha uma tensão política contra o prefeito, o mesmo prefeito do decreto, e rapidinho apareceram policiais e fizeram ele se vestir de novo. Eu não sei como, de repente, apareceu o batalhão inteiro da polícia ali. Cavalos... enfim... uma coisa absurda porque o cara ficou um segundo ali sem roupa, na praça. [...] Eles queriam prender o cara de qualquer jeito. Queriam usar a força, né? E aí, naquela confusão, naquela emoção veio um bloco de carnaval que estava ensaiando, e ficou tocando na frente do carro da polícia. Algumas pessoas se sentaram no chão para impedir o carro de polícia de sair. Mas a polícia militar veio formando um cordão, eles se deram os braços e foram empurrando as pessoas, que conseguiram escapar. Levaram o rapaz e nessa hora todo mundo começou a gritar, muito emocionados, “vamos tirar a roupa também”. Foi aí que eu tirei a roupa, só que eu achei que ia ser um movimento. No caso, eu acho que a maioria ficou um pouco tímida e eu soube que mais uma ou duas pessoas tiraram a roupa também, mas por alguma razão a polícia me levou. E foi bem tenso, porque tinha helicóptero. O que me revoltava naquele momento era a mobilização enorme do estado por causa de um motivo absolutamente banal (entrevista de João Flor de Maio, 2014, Anexo A, p. 83).

As trocas de experiências e o vínculo afetivo estabelecido entre os participantes do movimento mostram-se bastante fortes em alguns discursos, evidenciando seu caráter identitário. Em entrevista dada à SescTV, o antropólogo e produtor cultural Rafael Bastos ressalta:

“É interessante. O chamado falava para as pessoas trazerem adereços, biquínis, caixa de isopor, prancha, boia. Elementos que pudessem de alguma forma compor esse momento, além de cartazes ou faixas, que pudessem de alguma forma informar às pessoas que transitavam, que passavam por aqui, do que se tratavam. A gente já estava se preparando para refrescar e aplacar o calor com a água da fonte. Mas pensamos que poderia haver o boicote da prefeitura e as fontes serem desligadas. E foi o que aconteceu. As fontes foram desligadas. Nós “passamos o chapéu”, fizemos uma “vaquinha” e pagamos o caminhão-pipa. Tivemos o primeiro banho da Praia da Estação com o caminhão-pipa, que acabou virando um grande ícone, um grande símbolo da Praia da Estação aqui em Belo Horizonte. Então, talvez, o banho do caminhão-pipa, do ponto de vista performático, imagético, seja o momento ápice da praia no instante de subversão e ao mesmo tempo de “rasteira” dentro do ato, do gesto deliberado do poder público em tentar minar a intervenção da sociedade, cortando a água das fontes (Entrevista de Rafael Bastos ao SescTv)”⁶



Figura 5 – Imagem Praia da Estação, janeiro 2010 ©pracalivrebh.wordpress.com.

A repercussão nos *media* locais e nacionais, e a persistência dos manifestantes em continuar o movimento todos os finais de semana, cada vez agregando mais adeptos e outras práticas culturais, fizeram com que a prefeitura reagisse. Instituiu-se uma comissão não paritária para rever o decreto e formular uma nova solução para o uso da praça. No dia 4 de maio de 2010, o decreto que proibia os eventos foi revogado. Entretanto, a prefeitura publicou um novo decreto em que estabelecia que os eventos deveriam ser licenciados, cobrando taxas de R\$ 9.600,00 a 19.200,00 para a sua realização, além de exigir que os promotores deveriam garantir a limpeza da praça, segurança privada, aluguer de banheiros químicos e grades de proteção dos jardins. Foi determinado, também, que os promotores deveriam controlar a entrada da população no espaço público, recolher os alimentos não perecíveis ou cobrar ingressos, distribuídos

⁶ SESC TV - canal do Serviço Social do Comércio (SESC), São Paulo Disponível em: <http://arquiteturas.sesctv.org.br/category/praca-da-estacao/>

previamente em outro espaço da cidade. O novo decreto não satisfaz a vontade dos manifestantes.



Figura 6 – Imagem Praia da Estação, fevereiro 2012 ©Priscila Musa.

Durante os encontros de janeiro de 2010, os manifestantes decidiram realizar um bloco de carnaval do movimento. Na altura, a prática cultural do carnaval de rua, em Belo Horizonte, era praticamente inexistente. O ressurgimento foi estimulado por foliões que, em 2009, sem dispensa do trabalho durante o feriado ou mesmo sem recursos financeiros para viajar para outras festas de carnaval, realizaram dois blocos – Tico-Tico e Peixoto – e saíram às ruas, nos dias da festa, ocupando comunidades da cidade com marchinhas políticas, instrumentos musicais e fantasias. É importante ressaltar que esse movimento, por menor que fosse na altura, também foi de natureza político-cultural.

A resistência do movimento foi sendo solidificada. Os eventos continuaram a acontecer todos os sábados do verão e esporadicamente nos dias quentes ao longo do ano.

Com a resistência do movimento, em setembro de 2011, o prefeito Lacerda sancionou, enfim, aquela que ficou conhecida como Lei da Praça Livre, que permite a realização de eventos de pequeno porte nos espaços públicos da cidade sem depender de autorização municipal.



Figura 7 – Imagem Praia da Estação, ©Lincon Zarbietti.

Naquela altura, a Praia da Estação já se tinha firmado como ponto de encontro de debates sobre os novos rumos da cultura na cidade, permitindo, a partir disso, a organização de muitas articulações, alinhando discursos com alguns grupos artísticos.

A Praia da Estação gerou vários outros pontos de debate em relação à ocupação dos espaços públicos da cidade, além de ter agregado um grande número de pessoas da classe criativa, que aproveitaram este encontro para gerar novas formas de manifestações culturais, como o surgimento de novas bandas, coletivos de arte, produção cultural, como relata Janaína Macruz, produtora cultural e banhista da praia:

[...] depois disso acontece uma coisa maravilhosa que, para mim, 2010 é um marco na cidade de Belo Horizonte. A praia fez com que as pessoas que estavam fazendo coisas na cidade, engajadas tanto em movimentos políticos e sociais quanto artisticamente, se encontrassem e se conhecessem. Eu falo assim, mesmo na área da cultura. A gente, a galera da música, a galera do teatro se conheceu um ao outro. De repente se formou uma rede na cidade. A partir daí, um foi conhecendo o trabalho do outro, de levar coisa para a rua, e essa vontade de estar na rua também, se apropriar da cidade, transformou numa grande rede (entrevista de Macruz, 2014).

Bruno Medeiros, músico, e Matheus Rocha, músico e produtor cultural, relatam que a praia é um lugar de artistas de vários nichos e que o movimento proporcionou o encontro de várias pessoas, como no caso deles, de vários músicos. Bruno conta que a partir do movimento foi inaugurado o ateliê Alcova Libertina. "Muitos amigos começaram processos relacionados a bandas e até blocos de carnaval que continuam hoje e são referências na cidade" - relata Bruno.

"[...] a praia tem várias coisas. [...] Mesmo nós, da Casinha (Centro Cultural), começamos a fazer coisas na rua. O pessoal do Sensacional... eu não sei ao certo as datas, mas tudo coincide nessa época. [...] É gente nova com essa noção de pertencimento da cidade, onde as trocas acontecem, as pessoas que se conhecem, que fazem coisas novas e que movimentam toda a cultura da cidade. Essa coisa do encontro, acho que o grande lance foi esse, [...] encontrar, trocar ideias e propor coisas novas (entrevista de Rocha, 2014)".

É importante salientar, neste contexto, o ressurgimento do carnaval de rua de Belo Horizonte. De acordo com o historiador e carnavalesco Guto Borges, o carnaval da cidade começou a ressurgir em 2009, paralelamente à Praia da Estação, entretanto impulsionado pela mesma situação de cidade, o mesmo sentimento da sociedade em relação ao abuso de poder público. Até onde eu consigo perceber (até por fazer parte de dois inícios) o movimento da Praia da Estação e o do Carnaval de Rua foram dois movimentos distintos que, por compartilharem vontades políticas muito semelhantes, acabaram por terem suas trajetórias cruzadas. Isso fez a coisa explodir no nosso apoteótico sábado de carnaval, quando sai justamente o Bloco da Praia (entrevista de Borges, 2014, Anexo A, p.74).

Belo Horizonte já possuía, em seu cronograma festivo oficial, o desfile das escolas de samba. A função primária do incentivo do poder público para com o evento pauta-se pela necessidade de aumentar o fluxo turístico na cidade durante o feriado. Além do incentivo municipal, o carnaval oficial de Belo Horizonte projeta também a participação da iniciativa privada. Entretanto, percebia-se que em tal época os moradores da cidade, principalmente os jovens, deslocavam-se para outras cidades durante o feriado nacional e o fluxo de turismo era praticamente insignificante.

Nesta circunstância, os jovens da capital mineira propuseram um carnaval que motivasse os próprios moradores da cidade a ocupar as ruas para festejá-las, para reivindicá-las, reativando algo de essencial no carnaval brasileiro que havia se perdido na cidade: a sua irreverência e espontaneidade.



Figura 8 – Imagem Bloco de Carnaval Praia da Estação 2016, ©Rodrigo Clemente.

Ao longo dos anos, tal como a Praia da Estação, o carnaval foi ganhando força, destacando-se no cenário estadual e nacional. Em 2012, a BeloTur - Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte – começou a cadastrar os blocos de carnaval. De acordo com o *site*⁷, em 2012 foram cadastrados 24. Calcula-se que 70 blocos, dos quais 46 estavam oficialmente cadastrados, tenham saído às ruas em 2013.

No ano de 2014, inscreveram-se 132 blocos no *site* da BeloTur e em 2015 foram 177 os inscritos. Em 2017, o número de cadastros duplicou, chegando a 363 blocos, e quase três milhões de pessoas estiveram nas ruas da capital mineira durante o carnaval.



Figura 9 – Bloco de Carnaval Então Brilha 2016 ©Alexandre Guzanshe.

⁷ EMPRESA MUNICIPAL DE TURISMO DE BELO HORIZONTE. Disponível em: belohorizonte.mg.gov.br

O último carnaval de Belo Horizonte reuniu vários participantes, entre eles os turistas do interior de Minas Gerais e também de outros estados brasileiros, potencializando a cultura, a criatividade e o turismo na cidade.

Mapeamento Cultural

O grupo de pesquisa indisciplinar da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) vem desenvolvendo mapeamentos da cultura de Belo Horizonte focados na produção contemporânea do espaço urbano. Trata-se de um estudo sistematizado da distribuição territorial das iniciativas culturais referentes aos setores prioritários da Secretaria da Economia Criativa em Belo Horizonte.

O estudo realizado pelo grupo tem como objetivo cartografar equipamentos e eventos culturais no território da cidade, criando um mapeamento abrangente que contemple o amplo leque de iniciativas culturais e criativas que inclua, para além dos equipamentos oficiais, práticas auto-organizadas e efêmeras.

Para uma maior compreensão dos surgimentos e evolução das manifestações culturais de caráter espontâneo nos espaços urbanos de Belo Horizonte, realizámos uma análise quantitativa desses movimentos através dos dados cedidos pelo grupo. Tendo em vista a complexidade do mapeamento, que passa por variadas concepções culturais – cultivadas/institucionalizadas e populares/espontâneas –, tornou-se necessário estabelecer um recorte nos movimentos que fossem mais interessantes de serem incluídos neste trabalho, denominado pelo grupo de pesquisa como: Atlas das Insurgências Multitudinárias. No Atlas foram indicadas as insurgências multitudinárias, de caráter espontâneo - movimentos socioculturais de grande relevância para a cidade - bem como ocupações, marchas, carnavais e assembleias populares realizados de 2006 a 2014.

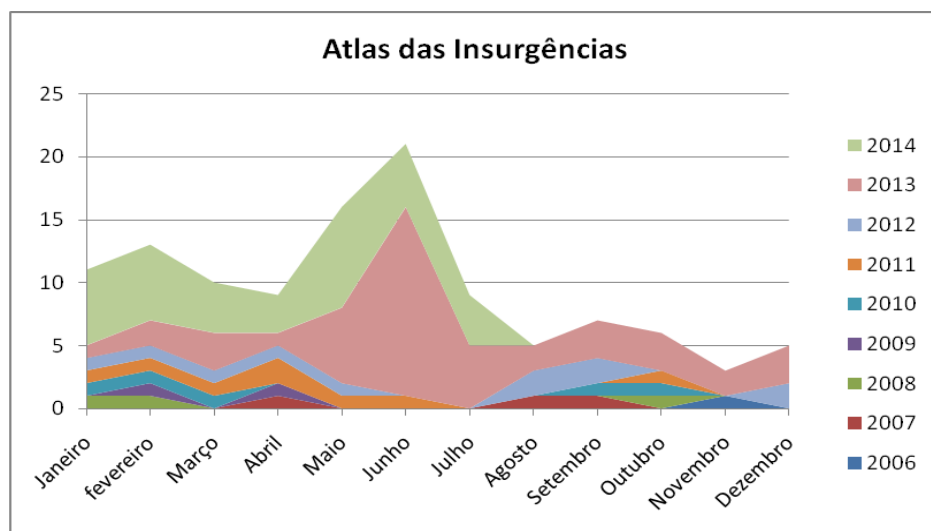


Figura 10 – Gráfico desenvolvido a partir do Atlas das Insurgências
Fonte: elaborado pelo autor.

Pode-se observar, no gráfico elaborado e desenvolvido a partir do mapeamento do grupo que as manifestações vêm crescendo gradualmente na cidade. Destaca-se, em 2013 e 2014, principalmente entre os meses de maio e julho, o surgimento de dezenas de agrupamentos urbanos de caráter político, principalmente devido à Copa das Confederações de Futebol e à Copa do Mundo no país. Entretanto, a maioria dos movimentos ocorridos ao longo do ano, sem considerar os meses referidos, não dizem respeito às manifestações contra os eventos futebolísticos.

Nota-se também que diversos movimentos de ocupação urbana começaram a surgir a partir de 2011, um ano após a primeira Praia da Estação, muitos deles realizados no entorno da Praça Rui Barbosa.

É notável o fortalecimento e o crescimento destes movimentos. Por meio de um exercício sócio-histórico, devemos compreender os eventos não como uma simples circunstância, mas como um acontecimento envolto em determinadas características de sua época. Mas não podemos desconsiderar a importância e a singularidade de cada um nos contextos que surgiram. Essas manifestações de ocupação na cidade assumem-se como espaço para discussão de reformulação dos modos de viver em sociedade, a partir do enriquecimento criativo da experiência urbana.

Considerações finais

De acordo com o estudo do antropólogo italiano Massimo Canevacci (2004), há uma imprescindibilidade do estranhamento e desenraizamento no conhecer da cidade contemporânea. Esses fatores, segundo o autor, permitem atingir novas possibilidades cognitivas, a partir de um resultado de misturas imprevisíveis e causais entre níveis racionais, perceptivos e emotivos. Essa afirmação remete para o caráter polifônico e híbrido da cidade, em que a escolha do objetivo, o que justifica a procura de um transeunte, constrói seu caminhar e permite vivenciar novos encontros. Perceber esses acontecimentos na cidade como pequenos encontros possibilita a análise do potencial de transformação social que esses eventos evidenciam por meio da ação humana⁸.

A multiplicação dos contextos tem consequências significativas para o modo como pensamos a sociedade contemporânea. A realidade social adquiriu uma fluidez difusa. A atual fluidez dessas oposições refere-se a conceitos e problemas com multiculturalidade, da sociedade aberta, da mobilidade social, da possibilidade de fazer valer pontos de vista marginais. A representação de uma realidade é sempre uma representação ligada a um contexto. Podemos sempre exigir que juntamente com a afirmação se comunique o âmbito a que ela se refere e no qual se insere. Quando assim se procede, a contingência torna-se automaticamente visível.

O que se observa é que há nesses movimentos uma mudança do desejo coletivo de transformar a cidade, remodelando os processos de relação civil nos espaços públicos e, conseqüentemente, a urbanização. É notável que exista um desejo coletivo de amenizar a degradação do tecido urbano. A Praia da Estação mostra a força da cultura como instrumento quando ligada à cidadania e à criatividade. Mesmo com tanta diversidade, múltiplas identidades e distantes realidades, é possível falar de uma cultura urbana em larga escala ou de uma condição urbana, encontrando-se na base linguagens e ritos de convivência desenvolvidos num espaço público comum.

É preciso reconhecer que os movimentos socioculturais explicitam o apreço coletivo pelos valores da cidade, que há neles potência criativa e desejo de influir nos destinos do lugar onde se vive. Lefebvre (2012) realça, em seu livro *O Direito à Cidade*, a importância das relações sociais na cidade e suas produções.

⁸Apud HARMANN, Massimo Canevacci - Movimentos de ocupação urbana: uma integração teórica através do conceito happening.

“A cidade é obra, mais aproximável da obra de arte do que de um simples produto material. Se há produção da cidade e das relações sociais na cidade, tal constitui uma produção e reprodução de seres humanos por seres humanos, mais que uma produção de objetos. A cidade tem uma história: ela é a obra de uma história, isto é, de pessoas e de grupos bem determinados que realizam esta obra em condições históricas. As condições que simultaneamente permitem e limitam as possibilidades, não bastam para explicar o que nasce delas, nelas e por elas” (Lefebvre, 2012: 56).

É inegável a influência de tais manifestações no imaginário simbólico da população, que passa a compreender a possível desconstrução de estruturas opressoras de poder e que se apercebe do seu papel como agente de tais transformações, rompendo com a usual passividade em que se encontravam. Esses exemplos de transformações ambientais, provocadas pelo modo de viver da sociedade contemporânea, revelam uma ponderação sobre como o homem se realiza direta e indiretamente numa relação dialógica com o espaço que ocupa.

Essas ocupações do espaço urbano geram práticas culturalmente significantes e incorporam processos de construção da identidade de todos os participantes da comunidade, ainda que com posicionamentos e vozes diferenciadas no discurso social. São esses posicionamentos e vozes de mútua consideração, efeito, mudança e continuidade que garantem ao fenómeno a construção de significados a partir da incorporação e produção de sentidos. Entre atividades de ocupação, festividades e protestos, esses grupos tentam res-significar o espaço urbano para torná-lo um lugar de inter-relações.

Tais manifestações desenvolvem a capacidade de inovar e criar alternativas existenciais atrativas, na busca da qualidade de vida e do bem-estar humano, de forma comunitária. Passando pela compreensão de quadro económico, social e político, incluindo a historicidades do lugar, pode-se perceber que o encontro da classe criativa nos espaços urbanos funciona como elemento catalisador da identidade cultural de uma comunidade urbana, bem como da criatividade e ditames económicos, como o turismo.

Este estudo foi o ponto de partida para o tema de doutoramento em Arquitetura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos, no ISCTE-IUL, que se encontra em desenvolvimento. O propósito principal será investigar a relação entre o desenho urbano e a apropriação do espaço público contemporâneo enquanto espaço político, colocando em questão da ocupação dos movimentos sociais do século XXI nos espaços públicos tradicionais.

Bibliografia

- AMORIM, Patricia de Souza Caçado** – Cidades Criativas Espontâneas. Lisboa: ISCTE-IUL, 2015. Dissertação de Mestrado.
- ANDRÉ, Paula; AMORIM, Patricia** – Civics, Redes Sociais, e Poder: relações criativas, in, Libro de Actas V Congresso Internacional **Cidades Criativas**. Porto: Faculdade de Letras, CITEM, icono14, 2017, p.972-985. http://www.citcem.org/cidadescriativas2017.com/wp-content/uploads/docs/Actas%20CC17-tomo2_OPT.pdf
- CARTA, Maurizio** - Creative city, dynamics, innovations, action. Barcelona: Listlab, 2007. Disponível na internet: http://www.academia.edu/1639648/Creative_City_Dynamics_Innovations_Actions
- CAVES, Richard** - Creative Industries: Contracts between Arts and Commerce, Cambridge, Harvard University Press; 2000
- FLORIDA, Richard** - A ascensão da classe criativa, London: Routledge, 2002
- HARMANN, Tedesco, Fabrício Viscardi Cardoso** - Movimentos de ocupação urbana: uma integração teórica através do conceito happening. 23 *UnilaSalle*: 2013. Disponível na internet: <http://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Dialogo/article/view/929/900>.
- HOWKINS, John** - The Creative Economy: How people make money from ideas, Allen Lane: The Penguin Press, 2001.
- LANDRY, Charles** - The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators, London: Earthscan, 2009
- LEFEBVRE, Henri** - O Direito à cidade. Lisboa: MGL, 2012.
- MIGLIANO, Milene** - Praia da Estação Como Ação Política. Brasil: 11 *Redobra*, 2013: <https://pt.scribd.com/doc/150848641/Revista-Redobra11-Virtual>.
- OLIVEIRA, Igor** - Uma Praia nas alterosas, uma antena parabólica ativista. Mestrado em Educação UFMG: Belo Horizonte, 2012.

JULIA VARELA (CHAIA/UÉ)

Paulo Simões Rodrigues (CHAIA/UÉ)

Raquel Henriques da Silva (IHA/FCSH/UNL)

“Palacete Mendonça: de legado familiar a legado patrimonial”

Resumo

O Palacete Mendonça é um edifício com projecto de Miguel Ventura Terra (1866-1919) destinado à residência própria de Henrique Mendonça. Construído entre 1900 e 1909, em Lisboa, no Alto do Parque, este é um exemplar importante do ecletismo Beaux Arts, no quadro da arquitectura portuguesa do dealbar dos séculos XIX-XX, mas levanta igualmente questões pertinentes no âmbito da conservação do património arquitectónico. De facto, se o palacete constitui uma referência no âmbito da produção arquitectónica de um determinado período - para os seus contemporâneos e para a actual historiografia - é, igualmente, um exemplar particularmente bem conservado de arquitectura eclética, que nos chega hoje praticamente intacto no seu conjunto: lote, jardim, edificado e bens móveis.

Assim, o artigo procura dar conta do que foi o devir deste conjunto ao longo do século XX, identificando o conjunto de circunstâncias particulares, mas também gerais (políticas urbanas e patrimoniais) que conduziram a que o edifício tenha atravessado, praticamente intacto, mais de um século de intensa transformação da cidade de Lisboa. Pretende-se, deste modo, reflectir sobre o significado deste legado no contexto urbano actual, mas também sobre o que um objecto de estudo com estas características representa e quais as metodologias de abordagem específicas que pode convocar no âmbito do estudo da história da arquitectura.

Palavras-chave: **História da arquitectura contemporânea, arquitectura doméstica, ecletismo, Miguel Ventura Terra, património.**

Introdução

Localizado em Lisboa, na Rua Marquês da Fronteira, na zona do Alto do Parque, a construção do Palacete Mendonça foi concluída em 1909, depois de quase nove anos de obra. Trata-se de uma das primeiras obras de Miguel Ventura Terra (1866-1919), realizada pouco depois do seu regresso de uma longa estadia em Paris, onde foi bolseiro na École Nacional de Beaux-Arts, e é um dos seus primeiros trabalhos no campo da arquitectura doméstica destinada à alta burguesia lisboeta do virar do século. Neste quadro, as circunstâncias da realização da obra e o próprio programa reclamavam do arquitecto uma obra de excelência, que confirmasse Ventura Terra como um dos mais conceituados arquitectos da sua geração, e que fosse simultaneamente capaz de responder e dar forma ao novo estatuto social do seu cliente - o roceiro Henrique Mendonça (1864-1942). Pioneiro do ciclo do cacau em São Tomé e Príncipe⁹, Henrique Mendonça procurará com esta obra não apenas construir uma obra à medida da sua já considerável fortuna, mas também fazer uma afirmação de cosmopolitismo e crença no progresso, aspectos que vão ao encontro do ideário do arquitecto, criando-se assim o quadro para a construção de uma obra arquitectónica de excepção.

⁹ Sobre Henrique Mendonça e o ciclo do cacau em S. Tomé e Príncipe, ver MACEDO, Marta, “Império de Cacau”, in *O Império Colonial em Questão (sécs. XIX e XX)*, Lisboa: Edições 70, 2012



Figura 1 - GUEDES, Paulo, Palacete Henrique Monteiro Mendonça, prémio Valmor de 1909, [post. 1909], AML.

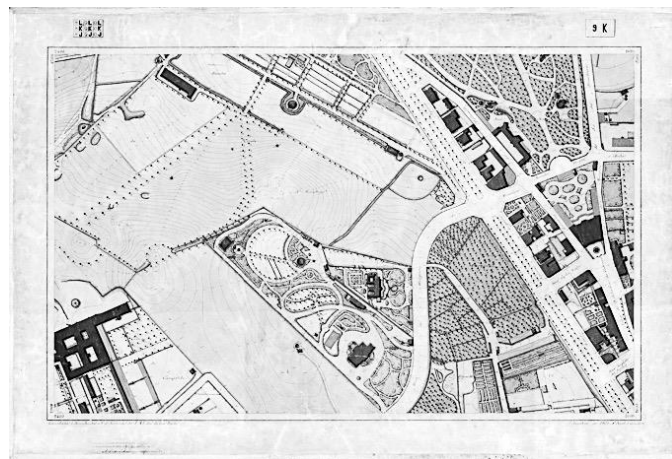


Figura 2 - PINTO, Júlio Vieira da Silva, Levantamento da Planta de Lisboa: 1904-1911: [Planta Topográfica de Lisboa]: 9 K, 1909-09, AML.

O Palacete Mendonça está localizado num lote de cerca de três hectares, no Alto do Parque Eduardo VII, ao lado do Palacete Leitão (1904-1909). Implantado no troço Sul do lote, com uma posição dominante sobre a envolvente, o edifício está rodeado por um Parque, concebido ao gosto da época segundo a tipologia do "jardim-biscoito", onde é evidente um esquema de zonamento coerente, dotado dos espaços, construções e infraestruturas hidráulicas necessários ao seu funcionamento como um todo. O edifício apresenta uma fachada com clara matriz clássica de filiação romana, (fig. 1) a que se associa um estrito esquema compositivo axial, marcado por uma dupla simetria em planta, que organiza o programa e os espaços, em torno de um espaço central verticalizado, numa solução global de desenho que o aproxima da tipologia de *central living hall*¹⁰. Nesta obra convergem, ainda, a introdução de várias inovações tecnológicas associadas à higiene e ao conforto, mas também uma cuidada escolha de mobiliário, equipamentos e objectos, a que se associa um projecto decorativo de grande qualidade, da autoria de grandes nomes do universo artístico da época como Constantino Fernandes e Columbano, Manuel Gustavo e Rafael Bordalo Pinheiro.

A documentação existente permite datar a conclusão do edifício e do Parque no ano de 1909, correspondente à data da atribuição do Prémio Valmor, e à conclusão da primeira planta de conjunto¹¹, incluída no Levantamento da Planta de Lisboa realizado entre 1904 e 1911, onde o Parque surge com um desenho igual ao actual, com todas as estufas, tanques e construções anexas que ainda hoje permanecem no lote (fig.2). Os extensos e elogiosos artigos ilustrados que a imprensa especializada dedica ao edifício nos primeiros anos após a sua conclusão¹², assim como uma crónica de Carlos Malheiro Dias em 1910¹³, dão conta de que também os interiores estão concluídos, na sua maior parte, entre 1910 e 1911 (figs. 3 e 4). Os edifícios, na sua globalidade, assim como o jardim, foram então concebidos e construídos em simultâneo como uma obra total, marcada pelo gosto eclético do virar dos séculos XIX-XX.

¹⁰ Sobre este edifício enquanto *central living hall*, ver tese de RAMOS, Rui, *A Casa Unifamiliar Burguesa na Arquitectura Portuguesa: mudança e continuidade no espaço doméstico na primeira metade do século XX*, Porto: FAUP, 2005. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

¹¹ AML, PINTO, Júlio Vieira da Silva, *Levantamento da Planta de Lisboa: 1904-1911: [Planta Topográfica de Lisboa]: 9 K, 1909-09, PT/AMLSB/CMLSB/UROB-PU/05/03/102;*

¹² "Palacete do Sr. Henrique de Mendonça", *A Construcção Moderna*, ano XII, nº1, 5 Janeiro 1912, p.1-2 e "Palacete do Exº Sr. Henrique José M. de Mendonça", *A Arquitectura Portuguesa*, ano IV, nº 9, 1911, p. 33-36

¹³ DIAS, Carlos Malheiro - "O último carnavalesco da monarquia". Em *redor de um grande drama: subsídio para uma história da sociedade portuguesa (1908-1911)*. Lisboa: Livrarias Aillaud & Bertrand, [s.d.]

Nos anos imediatamente após a conclusão da obra, a imprensa generalista dá conta de alguns estragos na propriedade em 1910¹⁴, e a historiografia actual assinala a ocorrência de um incêndio em parte do edifício no ano de 1949 que terá obrigado a reparações¹⁵. No jardim, há notícia da construção de mais um anexo na década de 20 do século passado¹⁶ mas, na globalidade, pode afirmar-se que o limite do lote, o edifício e os respectivos interiores, assim como o jardim, apresentam hoje praticamente intacta a configuração que apresentavam no início do século, e resultam de um processo de aquisição de terreno, cedências ao domínio público, projecto e obra decorrido entre os anos de 1899 e 1911-2¹⁷.

O Palacete Mendonça é assim um exemplar particularmente relevante e rico para o estudo da arquitectura eclética em Portugal, não apenas pela qualidade da obra no seu campo disciplinar e no quadro da obra do autor, mas também pelo modo como foi capaz de atravessar mais de um século, mantendo a sua estrutura fundiária e os seus aspectos arquitectónicos, paisagísticos e decorativos praticamente intactos. Identificar a sequência de acontecimentos que permitiram que este legado chegasse aos nossos dias nestas condições, é o primeiro objectivo deste texto, que procura igualmente enfatizar a importância deste conjunto arquitectónico e paisagístico na actualidade: na perspectiva da preservação do património arquitectónico, mas também enquanto documento importante e raro para um estudo global e integrado da arquitectura doméstica do virar dos séculos XIX-XX.

Assumindo como período charneira os anos entre 1975-79 - momento em que a propriedade deixa de estar na posse da família e, simultaneamente, o Estado reconhece o valor patrimonial do conjunto -, o artigo procura identificar para ambos os momentos, pré e pós-classificação, o conjunto de circunstâncias gerais e particulares que foram marcando o devir deste lugar: entre uma história do edifício a partir da história dos seus proprietários, e uma história que tem em conta planos urbanos e políticas patrimoniais, tendo sempre como pano de fundo a situação política e económica do país, que condicionou, directa ou indirectamente, tanto o estabelecimento de políticas e estratégias globais, como a situação particular dos sucessivos proprietários.



Figura 3 - Salão Luís XV.

Figura 4. Vestíbulo in "Palacete do Exº Sr. Henrique José M. de Mendonça"
in. *A arquitectura portuguesa*. Ano IV, nº 9 (1911), p.35

¹⁴"Destroços produzidos pela revolução em algumas propriedades de Lisboa, in *Ocidente*, n.º1147, 10 de Novembro 1910, pp. 253-4

¹⁵ ver site www.monumentos.pt, ficha de obra IPA.00002532, relativa a este conjunto.

¹⁶ AML, Obra n.º 31572, Proc. n.º 1284/SEC/PG/1924

¹⁷ Sobre questões fundiárias e licenças de obra associadas à construção do Palacete Mendonça, ver VARELA, Júlia, "Palacete Mendonça: ecletismo, internacionalismo e progresso" in *Cadernos do Arquivo*, Lisboa, (2014-), 2ª série, n.º5, Abril 2016

1950's-1975 - o legado familiar

Após a sua conclusão, o Palacete Mendonça foi habitado, durante mais de quatro décadas, por um núcleo familiar alargado, além de um número significativo de pessoal doméstico. Com a morte dos seus proprietários - Henrique Mendonça em 1942, e D. Carolina Pinto Mendonça, sua esposa, na segunda metade da década de 50 - a propriedade foi herdada por João Pinto Monteiro de Mendonça, filho mais velho do casal. Secretário do Protocolo de Estado do Governo, João Mendonça habitava um apartamento no Bairro Azul, num prédio confinante com a propriedade de seus pais e, ao tomar posse da sua herança, ao invés de transferir a sua residência para o Palacete, preferiu utilizá-lo apenas como escritório pessoal.

Esta e outras decisões deste herdeiro acabaram por se revelar fundamentais para o devir da propriedade, uma vez que, a partir de meados dos anos 50, o edifício passa a um regime de uso que, ainda que continuado, era muito menos intenso, o que permite ao proprietário dar início a uma primeira estratégia deliberada de conservação deste legado. João Mendonça - homem culto e muito cioso do seu legado, segundo relato de familiares próximos - irá manter o Palacete e o seu recheio perfeitamente iguais ao tempo em que era habitado pelos seus pais. João Mendonça tinha, efectivamente, plena consciência do carácter excepcional do seu legado, facto que terá expressão clara, anos mais tarde, na correspondência mantida com o Estado no âmbito das negociações para a venda desta propriedade, após a Revolução de 1974. De facto, sem herdeiros directos, mas sobretudo sem capacidade para manter esta propriedade na sua posse depois da independência das colónias e consequente nacionalização das suas propriedades ultramarinas, João Mendonça ver-se-á obrigado a vender o Palacete.

Terá sido no âmbito deste processo de venda, ocorrido no final dos anos 70, que João Mendonça se apercebe de que o planeamento urbano vigente à época para Lisboa previa a passagem de uma importante infraestrutura viária na sua propriedade, que implicaria não apenas extensas expropriações no interior do seu lote, mas também a demolição do Palacete, e pede esclarecimentos à CML¹⁸. Tratava-se então, do Plano Geral de Urbanização da Cidade de Lisboa - PGUCL -, da autoria de Meyer-Heine que, no quadro de uma ampla estratégia de racionalização viária da cidade, retomava o já muito debatido tema do prolongamento da Avenida. De facto, "(...) não há, na história moderna de Lisboa, nenhum outro projecto que tenha sido tão desejado como o do prolongamento da Avenida da Liberdade através do Parque."¹⁹

Efectivamente, e de modo algo paradoxal, se João Mendonça foi mantendo, ao longo de quase vinte anos uma estratégia de quase musealização do Palacete e do seu recheio, esta área estratégica e simbolicamente central da cidade foi, ao longo do século XX, objecto de sucessivos planos e projectos que acabavam por, na sua maioria, pôr em causa as construções tardo-oitocentistas do Alto do Parque, tal como estas tinham sido concebidas poucos anos antes. Se as propostas que mantêm o Parque como peça autónoma no remate da Avenida, acabam por conseguir integrar ou mesmo confirmar estas pré-existências, todas as propostas de prolongamento da Avenida se viram obrigadas, de um modo ou de outro, a repensar a zona do Alto do Parque e a respectiva estrutura fundiária, nomeadamente o lote do Palacete Mendonça.

¹⁸ AML, Obra n.º 31572, Proc. N.º 2660/OB/75

¹⁹ SILVA, Raquel Henriques da "Entre Desejo e realidade: de Parque da Liberdade a Parque Eduardo VII", in *A Lisboa que teria sido*, Lisboa: EGEAC,EM/ Museu de Lisboa, 2017, p. 127.

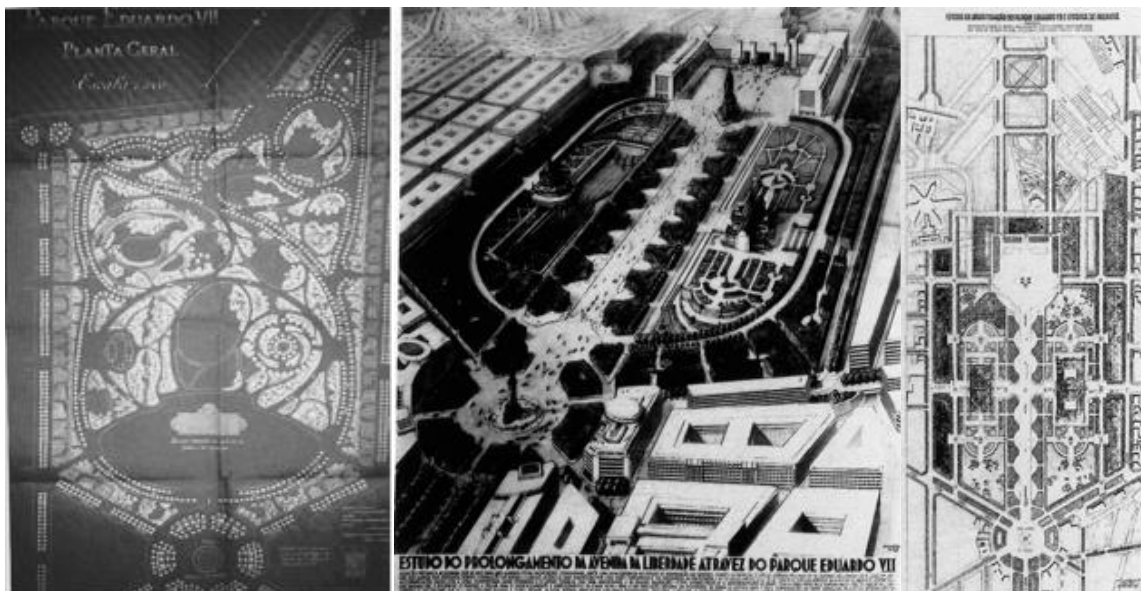


Figura 5 - TERRA, Ventura, Parque Eduardo VII, Planta Geral [1910], AML.

Figura 6 - SILVA, Luís Cristino, Estudo do Prolongamento da Avenida da Liberdade através do Parque Eduardo VII, 1930, AML.

Figura 7 - Estudo do Prolongamento do Parque Eduardo VII e Encosta de Palhavã, s.d., Gabinete de Estudos Olissiponenses (GEO).

Entre as propostas que optam por dar continuidade ao projecto de Parque tal como foi concebido por Lusseau, destaca-se a proposta de Ventura Terra para o Parque Eduardo VII (fig. 5) que, em 1910, propõe o loteamento da sua orla exterior e, deste modo, mais que integrar os dois Palacetes existentes, vem confirmá-los na sua dimensão arquitectónica e sociológica, passando-os do domínio da excepção para o domínio da regra. Já todas as propostas de prolongamento da Avenida através do Parque, põem em causa não apenas esta ideia de cidade, mas também este modelo de ocupação do território, evidenciando nas suas várias versões a dificuldade que os traçados axiais propostos tinham em integrar a estrutura fundiária e as edificações pré-existentis, como o Palacete Mendonça²⁰.

Há que destacar neste conjunto de propostas, aquelas elaboradas por Cristino da Silva, durante a década de 30 (fig. 6), que davam continuidade aos projectos de MacBride e Forrestier, elaborados na década precedente. Não é ainda completamente claro se a intenção de demolir o edifício ou drasticamente redesenhar os limites da propriedade do Sr. Mendonça foi efectivamente uma possibilidade durante a década de 30 do século XX, se atendermos ao estatuto do proprietário, e se tivermos em conta as várias versões deste projecto urbano que, ao chegar ao nível do detalhe procuravam, aparentemente, a integração do edifício nas malhas urbanas propostas (fig. 7). No entanto, por razões ainda não completamente identificadas pela historiografia actual, estes projectos nunca foram concretizados, o que permitiu que o edifício e a sua estrutura fundiária - os limites do lote e as suas confrontações - se fossem mantendo.

²⁰ Sobre os projectos para a Avenida e Parque, ver a colectânea de projectos reunidos em MORAIS, João Sousa e ROSETA, Filipa, *Os Planos da Avenida da Liberdade e seu prolongamento*, Lisboa: Horizonte 2005

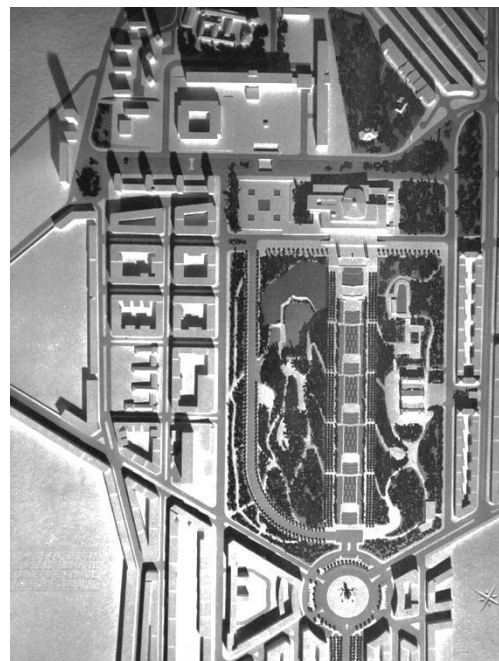
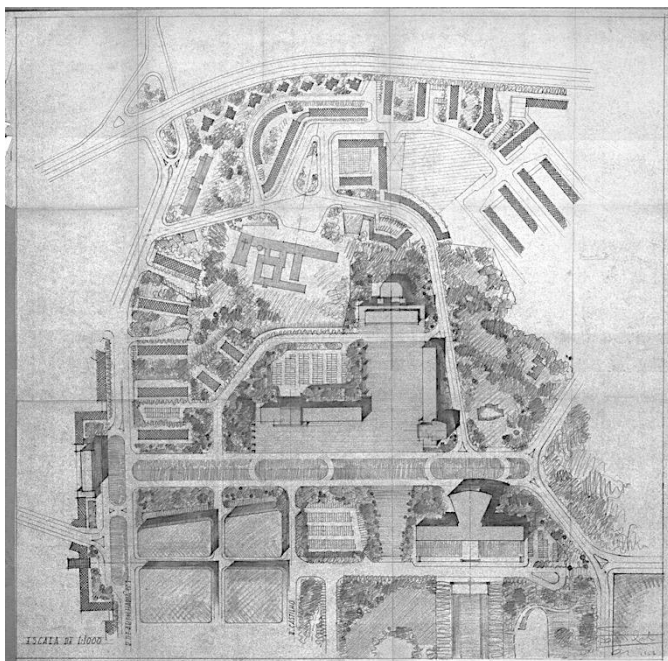


Figura 8 - COSTA, João Faria da, Plano de arranjo da zona do alto do Parque Eduardo VII, 1957, f.28, AML.
Figura 9 - AMARAL, Keil do, TAINHA, Manuel, RAMOS; Carlos Manuel, RAMALHO, Raúl Chorão, Ante-Projecto da remodelação da Alameda Central do Parque Eduardo VII, 1960, f. 28, AML.

A construção do Parque Eduardo VII em 1940 acaba por conferir alguma autonomia ao território do Alto do Parque, que será objecto de plano na década seguinte, pela mão de Faria da Costa (fig. 8). O plano abandona o projecto de prolongamento da Avenida e os traçados axiais anteriormente propostos e, relativamente às pré-existências, se por um lado a proposta assenta na demolição da Penitenciária, há também, na base, um certo pragmatismo na leitura do cadastro, nomeadamente da "Propriedade de Henrique Mendonça". Localizado à ilharga da área de intervenção, o lote não vê os seus limites significativamente alterados nas propostas de redesenho da rede viária.

Este plano servirá de base à elaboração dos projectos para o Palácio da Cidade e para o Palácio da Justiça, no âmbito dos quais as equipas responsáveis por ambos os projectos acabam por elaborar um conjunto de soluções alternativas para o desenho do conjunto do Alto do Parque, a partir da proposta de Faria da Costa (fig.9). Estas propostas acabam por avançar mais ao nível do detalhe e, algumas, implicariam o atravessamento do Parque do Palacete Mendonça, no quadro de uma reelaboração da rede viária. De facto, neste contexto, a preservação da unidade do lote do Palacete Mendonça prender-se-ia sobretudo com questões práticas e de ordem económica, através das quais se procurava evitar expropriações, não havendo aparentemente ainda qualquer tipo de consciência de tipo patrimonial associada a este conjunto do Palacete e do seu Parque. No entanto, na Memória Descritiva dos estudos Preliminares elaborados por Januário Godinho e João Andresen, em 1960 para o Palácio da Justiça, é realçada a importância do maciço arbóreo da "Quinta Mendonça", para a construção de um contínuo verde que prolongasse o Parque Eduardo VII, não havendo no entanto qualquer referência ao Palacete²¹. Assim, e ainda que não estivesse patente uma

²¹ O aparente desinteresse desta geração de arquitectos modernos e deste momento histórico, pela arquitectura oitocentista não é surpreendente, e é de certo modo confirmada desde logo e para este lugar em concreto, pela proposta de demolição da Penitenciária no Plano de Faria da Costa, e pela proposta que Godinho e Andresen fazem de demolição do Colégio de Campolide, no quadro do Projecto para o Palácio da Justiça, entendendo este edifício oitocentista como sendo de escassa relevância arquitectónica e urbana (ver ANDRESEN, João e GODINHO, Januário, *Palácio da Justiça: estudos Preliminares*, 1960, AML)

consciência do seu valor patrimonial, há já, neste momento indícios de uma atenção ao papel que Parque do Palacete Mendonça poderia desempenhar na estrutura urbana da cidade.

Paralelamente, prosseguirão os projectos para o prolongamento da Avenida, por parte, nomeadamente, de Cristino da Silva, em 1960, até que esta solução é definitivamente assumida pelo município, que a integrará nos seus instrumentos de gestão territorial, aquando da elaboração do já referido PGUCL, entre 1967 e 1977.

1975-1979 - a transição

A absoluta necessidade de pôr em marcha o PGUCL e o prolongamento da Avenida é assumido claramente pelo Arquitecto José Tudella, na carta de resposta que João Mendonça obtém, em 1975, ao seu pedido de esclarecimento²². Nessa carta, a CML dá conhecimento a João Mendonça de que o traçado da via foi desviado ligeiramente para Poente, por forma a manter o Palacete, referindo igualmente que foi dado início ao processo de classificação da propriedade. Efectivamente, no mesmo ano em que João Mendonça põe a sua propriedade no mercado, a Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), propõe à Direcção Geral dos Assuntos Culturais a classificação do edifício e respectivo parque. A proposta é assinada por Salette Tavares, presidente da AICA entre 1974 e 1976, que defende a urgência desta classificação, dada a qualidade do edifício, mas também a situação do proprietário, que se encontra em processo de negociações para a venda da sua propriedade, nomeadamente com membros de representações diplomáticas estrangeiras. É ainda lembrado que Henrique Mendonça cedeu gratuitamente parte dos seus terrenos para a construção do Parque da Liberdade pelo que, também em nome deste histórico familiar, deve ser dada especial atenção ao modo como o processo é conduzido²³.

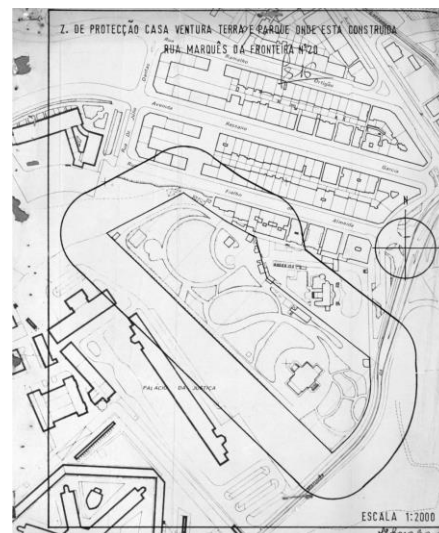


Figura 10 - [PGUCL_Plano Geral de Urbanização da Cidade de Lisboa_1967-77, alteração ao traçado da via de prolongamento da Avenida da Liberdade, junto ao Palacete Mendonça], [1975], AML.

Figura 11- Zona de Protecção Casa Ventura Terra e Parque onde está construída, Rua Marquês da Fronteira, DGEMN.

²² AML, Obra n.º 31572, Proc. n.º 2660/OB/75

²³ AICA, [Proposta ao Ministério da Educação e Cultura da classificação do conjunto Casa Ventura Terra e Parque], 13 Nov. 1975. in [Processo de Classificação do Palacete Mendonça]. Acessível em Arquivo da DGPC.

A proposta da AICA terá o enorme mérito de, logo na proposta inicial, definir o valor patrimonial do conjunto e não apenas do edifício. De facto, para além do Palacete, o Parque - "único reduto verde do que outrora foi uma área densamente plantada"²⁴ - as infraestruturas técnicas, o recheio e os objectos de valor artístico do Palacete são valorizados no texto da proposta, e sustentam a proposta de classificação da totalidade do lote. Assim, e em conformidade com esta proposta, em 27 Março de 1976, é determinada por despacho ministerial "a classificação como IIP da Casa Ventura Terra e respectivo Parque Jardim, situada na Rua Marquês da Fronteira n.º20, em Lisboa, incluindo os elementos decorativos que fazem parte integrante do edifício", recomendando-se que se proceda à rápida inventariação do recheio,²⁵ tal como proposto pela AICA.

Apesar da sua óbvia pertinência, esta classificação não deixa de ser relativamente extemporânea, se tivermos em conta o momento histórico em que surge. De facto, em 1975, a historiografia da arte e da arquitectura em Portugal não tinham ainda assumido de forma clara o valor patrimonial e artístico destes ecléticos tardo-oitocentistas, uma vez que, se no resto da Europa, a crítica e a história começavam nesta década de 70 a reflectir sobre este legado patrimonial do século XIX²⁶, em Portugal, apenas os trabalhos de José Augusto França propunham um novo olhar sobre a arte e a arquitectura deste período, nomeadamente com a sua *História da Arte em Portugal no século XIX*, publicada em 1966, ou, numa abordagem mais focada sobre o património, com a chamada de atenção que faz para a arquitectura de oitocentos da cidade de Lisboa, no seu *Estudo de Zonas ou Unidades Urbanas de carácter histórico-artístico em Lisboa*, realizado em 1967, no âmbito da elaboração do PGUCL²⁷. A AICA, com os seus frequentes contactos internacionais estaria, eventualmente, em posição privilegiada para introduzir no nosso país um outro modo de entender este período da história da arquitectura, mas será sobretudo no programa da presidência de Salette Tavares e nos projectos concretos que a AICA se propôs realizar no seu mandato que se encontra o quadro mais preciso em que surge este projecto de classificação.

As questões da arquitectura, urbanismo e património serão aspectos centrais do programa desta direcção, que contará com Pedro Vieira de Almeida como membro e com a participação activa de Nuno Portas²⁸. Assim, neste triénio, a AICA dará início a vários projectos de divulgação e preservação no domínio da arquitectura e património, e desempenhará papel importante na criação de um organismo de tutela do património, no quadro do novo regime democrático. A AICA opta assim neste período por uma acção interventiva no que diz respeito às questões patrimoniais, que passa por tomadas de posição firmes e públicas relativamente a projectos polémicos e pelo envolvimento em questões patrimoniais sensíveis, mas também pela proposta de classificação de alguns edifícios²⁹, como esta para o Palacete Mendonça, apresentada em Novembro de 1975 que, não esqueçamos, não tinha um destino claro no âmbito do PGUCL. Se esta proposta de classificação se enquadra na vertente interventiva da AICA ao nível do património, pode também ser lida à luz de alguns dos seus projectos de divulgação no campo

²⁴ AICA, cit. 15

²⁵ Ministério da Comunicação Social, Carta à DGEMN, 19 Abril 1976, PT DGEMN:DSID-001/011-011-1646/1. Acessível em Arquivo da DGEMN

²⁶ Com excepção da Inglaterra, onde o reconhecimento patrimonial destas arquitecturas domésticas oitocentistas foi anterior, na maioria dos países europeus este ocorre, na generalidade, a partir dos anos 70 do século XX.

²⁷ "Não devemos esquecer que a proximidade temporal tende a falsear a perspectiva da apreciação de um modo negativo, depreciando valores que ainda são encarados polemicamente. Essa proximidade é, em certa medida, inibitória. Por outro lado, uma natural vontade de renascimento que já não atinge zonas seiscentistas ou setecentistas, eleva-se ainda contra zonas oitocentistas. Ora é essa inconsideração histórica que a edilidade deve corrigir." in FRANÇA, José Augusto, *Estudo das zonas ou unidades urbanas de carácter histórico-artístico em Lisboa*, Lisboa: CML-Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012, p. 48

²⁸ BARÃO, Ana Luísa, *A profissionalização da crítica de arte portuguesa (1967-1976)*, Porto: FBAUP, 2015, p.215

²⁹ BARÃO, cit. 21, pp. 216-20

da arquitectura uma vez que Ventura Terra faz parte do conjunto de arquitectos cujos arquivos a AICA pretendia reunir e catalogar, num projecto conjunto com a Gulbenkian, que reuniria espólios de outros autores do início do século XX como Cassiano Branco e Porfírio Pardal Monteiro³⁰.

Nacional

"MUSEU DE ARTE MODERNA" PELO ESPAÇO DE UMA TARDE...

Durante umas compridas horas da tarde de ontem, um retângulo de pano, abrangendo metade das janelas do primeiro andar, deu ao palacete da Rua Marquês de Fronteira, logo a seguir, para quem desce, ao Palácio da Justiça, o nome de «Museu de Arte Moderna». O palacete, de arquitectura requintada, bonita, situa-se no meio de frondoso parque. A frente um jardim muito bem cuidado. Atrás, um certo desleixo pelo que nos foi dado observar. Palacete e parque são propriedade de um funcionário do Ministério dos Negócios Estrangeiros na situação de reforma. Efectivamente, o proprietário é um diplomata aposentado. Ele próprio declarou ao repórter do «D. L.» essa sua situação. Mais declarou que no palacete funciona um escritório onde assalariados seus tratam de assuntos ligados à participação do citado proprietário na administração de empresas. Aconteceu que o palacete foi objecto de uma tentati-

va de ocupação iniciada por um grupo de pessoas cerca das 13 horas de ontem. Circulava um comunicado, à entrada de um portão arrombado, no qual se anunciava que «grupos de artistas apoiando o Grupo Acre» tentavam «por este meio demonstrar que só por via revolucionária se pode quebrar a barreira de burocracias, eruditismos bafientos e compadrios». E acabava o comunicado assinado pelo «Grupo Acre»: «Queremos um museu aberto, vivo, actuante, festivo, popular e não elitista».

A tentativa de ocupação do edifício propriamente dito começou pelo arrombamento de uma janela do primeiro andar. No parapeito no chão, na vereda que conduz ao portão inicialmente arrombado, um rasto de sangue. Um dos elementos participantes na tentativa saiu ferido da acção. Dos ocupantes, chamada a polícia pelo dono do palacete, verificou-se que apenas três ficaram dentro do parque, quando os agentes

passaram a controlar o portão forçado. Vimo-los mais tarde à janela arrombada. Procurámos o proprietário do palacete e do parque e começámos por ser recebidos «agrestemente por um seu assalariado, trabalhador do escritório situado no rés-do-chão»:

«O que é que o senhor quer?»

«Meu caro, sou jornalista, queria saber o que se passa aqui...»

«E o que é que eu tenho a ver com isso?»

Pouco depois, no entanto, o dono da «casa» e do «quintal», explicava-nos muito cordata e diplomaticamente a iniciativa que tomara de chamar a autoridade militar: «Chegada esta dois «jeeps» com elementos da P. M.) sucedeu que não demorou a desaparecer da fachada do palacete o nome do preten-



dido «Museu de Arte Moderna». Num dos «jeeps», os três ocupantes que resistiram até ao

fim foram conduzidos à esquadra de polícia da área. Quem vai consultar os códigos responderá que houve um mero

assalto por arrombamento a uma residência privada ou dirá que talvez não seja bem isso. Vamos guardar.

Figura 12 - " 'Museu de Arte Moderna' pelo espaço de uma tarde" *Diário de Lisboa*, n.º18744 (19 Abril-1975), p.4

O interesse da AICA por este edifício em concreto, pode também ter ficado a dever-se a um acontecimento ocorrido alguns meses antes, quando por iniciativa do grupo ACRE³¹, um grupo de artistas fez uma tentativa de ocupação do edifício, com o objectivo de aí instalar um Museu de Arte Moderna³². A escolha do Palacete Mendonça deveu-se a circunstâncias muito concretas, que se prendem directamente com o momento histórico pós-revolucionário e com a situação urbana do edifício. Segundo a escultora Clara Menéres³³, a escolha deste lugar deveu-se fundamentalmente ao facto de este se encontrar, aparentemente, devoluto. Recorde-se que no edifício funcionava à época apenas o escritório de João Mendonça e, segundo a imprensa da época, o jardim no tardoz, não estaria mantido³⁴. O pintor Lima de Carvalho apontará ainda como factores determinantes para esta escolha, a grande disponibilidade de áreas interiores e exteriores que permitiriam, inclusivamente, a criação de um parque de esculturas. Não menos importante, era a proximidade do edifício ao centro da cidade, mas também à Fundação Calouste Gulbenkian, referência central no panorama da arte contemporânea da época³⁵.

Ainda que a ocupação deste edifício em Abril de 1975 tenha correspondido a uma acção isolada promovida por este colectivo de artistas, a criação de um espaço museológico dedicado à arte contemporânea, correspondia a uma aspiração da comunidade artística no período revolucionário, e Ernesto de Sousa, membro da AICA desde 1969, era um dos seus

³⁰ BARÃO, cit. 21, pp. 215-16

³¹ O grupo ACRE, activo entre 1974 e 1977, era constituído pelos artistas plásticos Lima Carvalho, Clara Menéres e Alfredo Queiroz Ribeiro.

³² OLIVEIRA, Leonor de, *Museu de Arte Contemporânea de Serralves: os antecedentes, 1974-1989*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, p.236

³³ Segundo testemunho recolhido junto da Escultora Clara Menéres, que muito agradecemos.

³⁴ " 'Museu de Arte Moderna' pelo espaço de uma tarde" in *Diário de Lisboa*, n.º18744 (19 Abril-1975), p. 4

³⁵ Segundo testemunho recolhido junto do Pintor Lima de Carvalho, que muito agradecemos.

principais mentores³⁶. Não havendo, para já, nexos sólidos de causalidade entre este episódio e a proposta de classificação que surge alguns meses depois, esta tentativa de ocupação, amplamente divulgada pela imprensa da época foi seguramente seguida com atenção pela comunidade artística e pode ter conduzido à descoberta deste património desconhecido, bem no centro de Lisboa.

Gorado que foi este projecto e iniciado o processo de classificação do conjunto da propriedade, caem por terra todas as pretensões anteriores e posteriores de construção no interior do lote, mas torna-se também impossível a alienação deste património ou a intervenção sobre este sem autorização expressa do Estado. Assim, as questões fundamentais passarão a ser, durante a segunda metade da década de 70, por um lado a aquisição ou não da propriedade pelo Estado, mas também a procura de um programa que se adeque ao edifício e que, simultaneamente, seja capaz de tirar partido do carácter excepcional da sua situação urbana e paisagística, da sua arquitectura e dos objectos artísticos a ela associados. Neste contexto, equaciona-se a aquisição do edifício pelo Estado e volta a ser colocada a hipótese da criação de um Museu, ainda que em moldes muito diversos.

A hipótese lançada é a da criação de um “Museu de Coleções de Época”, tal como é proposto por Salette Tavares³⁷, que, na realidade, mais não faz que reiterar o projecto de um “Museu 1900”, como é designado pelo próprio João Mendonça que, a um dado momento, teria inclusivamente estado disponível para ceder gratuitamente o Palacete ao Estado para este fim, caso a sua situação económica pessoal o permitisse³⁸. Assim, ao contrário da iniciativa levada a cabo alguns meses antes, este projecto museológico assentava agora numa leitura histórica deste lugar, e tinha em conta não apenas a qualidade arquitectónica e paisagística do conjunto, mas também a qualidade e quantidade de objectos, mobiliário e obras de arte que a casa apresentava à época, contando-se com este material para a constituição de um primeiro acervo.

Logo no ano seguinte, a Direcção Geral do Património Cultural (DGPC) nomeia Rafael Salinas Caiado e Maria Helena Mendes Pinto, do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), e Isabel Ataíde, da DGPC, para proceder à inventariação do recheio do Palacete. Contudo, o inventário não chegará a ser realizado, uma vez que, segundo Rafael Caiado, a quantidade de objectos implicaria muito tempo e meios, para além de uma mais alargada equipa de peritos. Deveria no entanto ser considerada a aquisição de algumas peças de porcelana para a colecção de artes ornamentais europeias do MNAA. Isabel Ataíde, por seu lado, defenderá mesmo que “a inventariação proposta não assenta num correspondente valor que a justifique ao nível dos conjuntos de mobiliário ou da qualidade das peças expostas”³⁹, pelo que não seria viável a musealização do edifício a partir do conjunto de peças existente, e o projecto da instalação de um Museu é, a partir deste momento, abandonado.

Para além do projecto de criação de um Museu, chegou ainda a ser equacionada neste período, por parte da Direcção Geral do Património, a hipótese de instalar o Ministério da Cultura

³⁶ BARÃO, cit. 21, p. 156 e pp. 238-241

³⁷ AICA, cit. 15

³⁸ João Mendonça, Carta ao Ministro da Educação e Investigação Científica, 22 Set. 1976. Acessível em Arquivo da DGEMN (Processo PT DGEMN:DSID-001/011-011-1646/1, f.1.)

³⁹ Isabel Ataíde, Informação interna da DGPC, 4 Out. 1976, in [Processo de Classificação do Palacete Mendonça], Acessível em Arquivo da DGPC.

na propriedade, ou o Conselho Nacional do Património Cultural⁴⁰, órgão consultivo do Instituto Português do Património Cultural, em cuja criação aliás, a AICA esteve muito activamente envolvida durante a presidência de Salette Tavares⁴¹. Todos estes projectos serão adiados devido à conjuntura económica desfavorável, que não permite ao Estado adquirir a propriedade no imediato. A solução encontrada será a venda à Companhia de Seguros Império - pertencente, à época, à Caixa Geral de Depósitos - através da Fundus Participações Imobiliárias SARL, na perspectiva de o lote passar posteriormente para a propriedade do Estado, no quadro de um esquema de reembolso devidamente contratualizado, no que respeita a montantes e prazos⁴². Assim, em 1979, a propriedade é entregue à Império, juntamente com todo o património artístico integrado - cerâmicas e pintura decorativa - e candeeiros, mas com apenas parte das obras de arte, mobiliário e objectos, que não chegaram a ser inventariados de forma sistemática antes da venda.

1979-2016 - o legado patrimonial

A Universidade Nova de Lisboa (UNL) aluga a propriedade à Império logo em 1980⁴³, ficando estabelecidos, por contrato, os termos e prazos para a sua posterior aquisição por parte dessa instituição. Assim, em 1980, a Faculdade de Economia da UNL instala no Palacete o seu Master of Business Administration (MBA), o único em Portugal à época, fazendo coincidir a singularidade do edifício com um programa de excepção⁴⁴. Destinado a um universo de alunos muito reduzido, este programa proporcionava um quadro de utilização do edifício adequado à sua condição de valor patrimonial, garantindo condições para a conservação do edifício e do seu recheio. Durante os mais de trinta anos de permanência da Universidade Nova na propriedade, não serão realizadas intervenções de fundo nem no Parque nem no Palacete, além de obras de manutenção, pontuais intervenções de restauro, ou obras de alteração, que visavam muito directamente a implementação de algumas funções associadas ao novo programa.

As primeiras obras no Palacete arrancam logo nos primeiros anos da década de 80, e incidem sobre o piso térreo do Palacete, onde se procedeu à conversão da antiga cozinha em refeitório (com a instalação de uma cozinha no espaço adjacente), e à implementação do centro de documentação, secretaria e de casas de banho de apoio, nas Arrecadações e na Casa-forte⁴⁵. No início da década de 90, serão realizadas obras de manutenção da cobertura e da clarabóia que, na mesma ocasião, permitiram a implementação de um conjunto de salas de estudo para os alunos. No mesmo período, serão ainda feitos novos melhoramentos na área de refeitório, com a instalação da cafetaria no espaço de arrecadações adjacente, em relação directa com o Parque. Entre 2002 e 2005 serão ainda realizadas obras no Andar Nobre, com o restauro da Sala de Almoços e da Sala Luís XV, mas também com a instalação, em 2003, de um Auditório no Jardim de Inverno, com o respectivo mobiliário e equipamento de apoio, naquela que é talvez a intervenção mais visível no conjunto das obras realizadas na área Nobre do Palacete. No que respeita ao Parque, grande parte das intervenções serão realizadas depois de a Universidade Nova tomar posse da propriedade, em 1990, depois de um longo e conturbado período de negociações com a Império, durante a década de 80.

⁴⁰ Comissão Organizadora do Instituto de Salvaguarda do Património Cultural e Natural, Parecer, 23 Nov. 1979, Acessível em Arquivo da DGEMN, (Processo PT DGEMN:DSID-001/011-011-1646/1, f. 80)

⁴¹ BARÃO, cit. 21, pp. 220-223.

⁴² Companhia de Seguros Império, Carta ao Secretário de Estado da Educação e Cultura, 12 Jul. 1978, Acessível em Arquivo da DGEMN, Processo PT DGEMN:DSID-001/011-011-1646/1, f.2

⁴³ DGEMN, Ofício interno, 23 de Outubro de 1985, Acessível em Arquivo da DGEMN, Processo PT DGEMN:DSARH-010/125-0035/01, F. 93

⁴⁴ DGEMN, cit. 39, F. 91

⁴⁵ DGEMN, cit. 39, F. 92

Os dez anos que precederam a compra do edifício pela Universidade Nova foram efectivamente um período decisivo para o devir da propriedade, em que se concretizou a sua passagem para a posse do Estado e em que foi publicado o Decreto da sua classificação⁴⁶, mas foi igualmente o momento em que o próprio Estado se viu obrigado a esclarecer - ou antes, reiterar - alguns dos critérios e princípios fundamentais que presidiram à classificação deste bem patrimonial. Referimo-nos em concreto à tomada de posição no início da década de 80, relativamente ao processo de licenciamento de um projecto imobiliário que previa a construção de um hotel de luxo na vertente a Norte do lote do Palacete Mendonça, promovido por um consórcio constituído pela FUNDUS e por uma cadeia de hotéis estrangeira. O projecto está escassamente documentado nos arquivos da CML e da DGPC, mas o material existente dá conta da ambição deste empreendimento e do significativo volume de construção proposto, assim como da disparidade de critérios por parte das entidades envolvidas no licenciamento, relativamente ao modo de agir sobre este valor patrimonial. De facto, aprovado pela CML e pela Secretaria de Estado do Turismo, o projecto será, entre 1982 e 1983, objecto de sucessivos pareceres negativos por parte do então IPPC⁴⁷, na pessoa do relator nomeado, o Arq. Carlos Manuel Ramos. Constata-se com a leitura da documentação que acompanha o projecto que, se é reconhecida pelo requerente a necessidade de manter o edifício e até, eventualmente, permitir que a Universidade Nova ou outro organismo da área da cultura continuem a ocupar o Palacete, o valor do Parque ou da propriedade enquanto conjunto apenas é valorizado pelo organismo de tutela do Património que, em harmonia com tomadas de posição da Associação Amigos de Lisboa e do Arq. Gonçalo Ribeiro Telles, defendem o valor patrimonial e urbano deste espaço verde. A estes argumentos, o consórcio promotor contrapõe o estado de conservação muito deficiente do Parque, defendendo mesmo que a construção do hotel seria um modo de reunir os fundos necessários à sua recuperação.⁴⁸

De facto, e também devido ao impasse de alguns anos no processo de venda, o Parque foi tendo a partir da segunda metade do século XX uma manutenção precária, para além de ter sido objecto de uma valorização menos evidente. Mesmo João Mendonça, extremamente zeloso relativamente à conservação do Palacete e do respectivo recheio, chegou a encarar, a um determinado momento, a hipótese de lotear parte do jardim⁴⁹. Assim, logo no início dos anos 80, parte do Parque está intransitável, tornando-se necessário proceder a trabalhos de desmatagem na sua vertente a Norte. Estes trabalhos serão retomados no início dos anos 90, quando a Câmara Municipal de Lisboa dá início a obras de recuperação do Jardim, na perspectiva de abrir este espaço verde ao público⁵⁰, ao abrigo de um protocolo com a Universidade Nova e com a Junta de Freguesia de São Sebastião da Pedreira, que permaneceu em vigor até aos últimos anos. O Parque passou a partir desse momento a ser objecto de manutenção regular e, cerca de dez anos depois, foi celebrada uma nova parceria, desta feita com a Fundação Calouste Gulbenkian, no âmbito da qual foram instaladas no Parque um conjunto de 13 esculturas da colecção da Fundação, que ainda hoje aí permanecem.

⁴⁶ Diário da República, Decreto n.º 28/82, DR, 1.ª série, n.º 47 de 26 de Fevereiro de 1982

⁴⁷ AML, Obra n.º 31 572, Processo n.º 1418/DMGU/EDI/2009, Ff 60-62

⁴⁸ [Resposta do Promotor ao Parecer negativo produzido pelo IPPC relativamente ao projecto de um hotel a construir no Parque do Palacete Mendonça], 27 Maio 1982. Acessível em Arquivo da DGPC [Pareceres]

⁴⁹ Câmara Municipal de Lisboa, Informação n.º 1557, 9 Set. 1975, Acessível no Arquivo da DGEMN

⁵⁰ "Palácio Mendonça recupera jardim", in *Correio da Manhã*, Lisboa : Renascença Gráfica [distrib.], 1979-, 3-10-1991, p. 10



Figura 13 - Parque do Palacete Mendonça, 2015, [imagem da autora].

Figura 14 - Instalação de José Pedro Croff no Lago, 2015, [imagem da autora].

Uma única construção nova será realizada nesta envolvente verde do Palacete, segundo projecto do Arq. Manuel Tainha de 1991, correspondente à ampliação de um edifício existente de Arrecadações e Cavalariças, construído em 1903, e que se encontrava praticamente em ruínas à data desta intervenção⁵¹. O novo volume, quase invisível, integra-se de forma harmoniosa no contexto, dando continuidade à volumetria do existente, e tinha como programa um conjunto de espaços lectivos destinados à formação de executivos pela Nova Forum. Para além de ter permitido ampliar as actividades da Faculdade, a realização desta obra reduziu naturalmente a intensidade de uso nas áreas nobres do Palacete, que passaram desde então a funcionar também como áreas de recepção e representação, reencontrando assim a sua vocação funcional original.

Efectivamente, desde a opção inicial de aí instalar o MBA, o modo como a Universidade Nova se instalou no edifício teve na sua base, uma estratégia de adaptação do programa ao edifício, pragmática mas sensível, que acabou por evitar uma adaptação forçada do edifício a um programa que não poderia suportar. No Palacete, aos diferentes conjuntos de espaços foram atribuídas funções dentro de uma mesma categoria de uso: salas de aula e áreas comuns nos salões do Andar Nobre; gabinetes nos pisos 01 e 02, nas áreas privadas da casa; e áreas de apoio nos dois pisos de serviços.



Figura 15 - Cozinha "Palacete do Ex^o Sr. Henrique José M. de Mendonça"
in. A arquitectura portuguesa. Ano IV, nº 9 (1911), p.36.

Figura 16 - Refeitório, 2015, [imagem da autora]

⁵¹ AML, Obra 31572, Processo 550/DMPGU/OB

Acabaram por ser mais alteradas apenas as áreas do Palacete onde o programa decorativo era menos valorizado e aquelas que, naturalmente e em qualquer circunstância, são mais intervencionadas, por se degradarem mais rapidamente e por ficarem objectivamente obsoletas. Referimo-nos às áreas de serviços e de águas, onde houve intervenções mais efectivas, mas que, ainda assim, preservaram não apenas a estrutura espacial existente, mas também grande parte dos equipamentos, ainda que obsoletos ou mesmo degradados. De facto, e de modo algo surpreendente, no decurso do natural processo de actualização das infraestruturas e equipamentos que foi sendo levado a cabo no Palacete ao longo dos anos, foram mantidas praticamente todas as infraestruturas e equipamentos originais, nas suas exactas posições. Assim, não só foram mantidas as estruturas mais invisíveis, como o aquecimento ou o depósito de água, mas permanecem também peças de desenho mais qualificado como louças sanitárias, o elevador e o fogão, este último em lugar de destaque, no refeitório, cumprindo funções ornamentais, no exacto lugar onde foi, durante décadas, um equipamento doméstico de vanguarda.

Com a decisão da transferência da Faculdade de Economia da UNL para um novo Campus a construir em Carcavelos, foi igualmente decidida a venda da propriedade ao Imamat Ismaili, em 2016, que aí sediará a sua sede mundial, e assim abrirá um novo capítulo na história deste conjunto classificado.

Considerações finais

O Palacete Mendonça e respectivo Parque são hoje, no seu conjunto, um exemplar pouco comum no campo da preservação do património arquitectónico, pela qualidade de cada um dos elementos que o constroem, mas sobretudo pelo valor de conjunto, que o transforma num testemunho raro de uma forma de fazer cidade e de viver no dealbar dos séculos XIX-XX. Ao longo de mais de um século de existência, não apenas os elementos arquitectónicos e artísticos do edifício foram conservados, mas também valores à partida menos óbvios como o jardim e um conjunto considerável de obras de arte, infraestruturas e equipamentos do Palacete permanecem hoje praticamente intactos.

O processo de preservação deste legado passou por dois momentos distintos - pré e pós-classificação - que coincidem com a passagem da propriedade da posse dos seus herdeiros para a posse de terceiros. Havendo diferenças evidentes de contexto entre estes dois momentos - no que respeita à história particular dos seus proprietários, mas também ao ambiente cultural e político, passando pelas políticas urbanas e patrimoniais -, o Palacete Mendonça foi beneficiando, em ambos os períodos da sua história, do facto de ter sido continuamente vivido e habitado com programas que, em cada momento, souberam, de forma inteligente, tirar partido das potencialidades do edifício, permitindo simultaneamente que o edifício se constituísse como uma mais-valia para as funções que ia desempenhando. Depois das decisivas opções do herdeiro João Mendonça relativamente a este legado entre as décadas de 50 e 70 do século XX, e sem que nunca tenha sido possível pôr em prática um projecto de Museu que parecia óbvio no momento da sua classificação, a ocupação pela Universidade Nova a partir dos anos 80, foi novamente um momento crucial na história do edifício caracterizado por uma intervenção invisível, quase omissa por falta de meios, mas que veio a ser fundamental para a preservação do edifício e do parque tal como se encontra hoje.

De facto, na generalidade, a propriedade foi ao longo da sua história beneficiando mais de uma ausência de intervenção, do que de tomadas de decisão concretas relativamente ao seu devir e preservação patrimonial, quer por parte dos seus proprietários, quer por parte dos órgãos decisores ao nível estatal e municipal que, por exemplo, foram adiando a concretização dos diversos planos de prolongamento da Avenida da Liberdade e, deste modo, permitiram que os limites do lote, as respectivas confrontações e mesmo o próprio edifício se mantivessem inalterados até hoje. No entanto, é à tomada de decisão firme e célere dos organismos de tutela do Património no pós-25 de Abril que se deve, não apenas o chumbo de projectos que foram propostos para o interior do lote nos anos 80 do século XX, e que teriam sido muito penalizadores para o Parque e para a qualidade do todo, mas também, e sobretudo, a decisão fundamental de classificar o Palacete e o Parque como um conjunto, incluindo o património artístico associado ao edifício, segundo proposta da AICA, em 1975.

Na origem deste processo de classificação esteve, como hipótese mais provável, um conjunto vários de factores de ordem particular e geral, a que não serão alheios a situação complexa da propriedade no que respeita ao planeamento urbano, a situação política do país, e a situação particular do seu proprietário à data da abertura do processo de classificação. No entanto, e quaisquer que tenham sido os motivos em concreto, foi a decisiva opção, por parte da AICA e do Estado, pela classificação não apenas do edifício, mas de todo o conjunto, - que teria sido eventualmente mais abrangente caso tivesse sido realizado o inventário do seu recheio, em devido tempo -, que permitiu que tenhamos hoje, praticamente intacto e suspenso no tempo, este pedaço de cidade e da vida de uma família. De facto, se numa perspectiva territorial, o Palacete e o seu Jardim podem hoje vir a ser parte de uma lógica urbana ampla e integrada neste grande palimpsesto que é o Alto do Parque - como parte de projectos para equipamentos estruturantes como o Corredor Verde de Monsanto ou o Campus de Campolide da Universidade Nova de Lisboa - é, sobretudo, a sua condição de fragmento isolado, no espaço e no tempo, que marcam o seu carácter excepcional para o entendimento da arquitectura e da cidade deste período. Esta condição é tanto mais singular quanto se trata, não apenas de um edifício continuamente ocupado e vivido, mas também de um edifício residencial, tipologia que, por norma, é mais vulnerável à passagem do tempo, precisamente pela relação próxima e tangível que uma vivência quotidiana e íntima dos espaços e dos objectos implica, nos sucessivos tempos em que são vividos.

Se a este aspecto juntarmos o facto de os arquivos familiares serem mais raros, menos acessíveis e mais passíveis de destruição e desmantelamento do que os arquivos institucionais, entende-se a importância da preservação deste legado construído. Ou seja, ainda que a proximidade temporal proporcione, em princípio, o acesso a uma maior variedade e quantidade de documentação - incluindo o eventual acesso a testemunhos orais -, neste caso em concreto, a informação que o edifício por si só encerra, ultrapassa em larga medida o que é avançado pelos arquivos institucionais, de autor e familiares, o que acaba por conferir a este conjunto um estatuto de "edifício-documento", cujo estudo, levantamento e inventário acabam, naturalmente, por estar no centro do estudo histórico.

Assim, se o entendimento do edifício enquanto documento pode ser encarado, no campo da investigação em História da Arquitectura, numa perspectiva diacrónica - entendendo o edifício como um palimpsesto -, no caso do Palacete Mendonça trata-se, pelo contrário, de procurar enveredar por uma leitura sincrónica, indo ao encontro do momento em que este fragmento de uma cidade e da vivência de uma família parou no tempo e se constituiu como um testemunho

vivo - e, surpreendentemente, sempre vivido - de uma época e de um modo de fazer cidade. De facto, qualquer que tenha sido a sucessão de acontecimentos que assim o determinou, e sem que tenha sido posto em prática qualquer projecto deliberado e formal de musealização, o Palacete Mendonça constitui-se hoje como um conjunto vário, amplo e coeso de elementos que, a várias escalas, dão conta de uma relação com a cidade que se mantém intacta - o lote e as suas confrontações -, de um projecto paisagístico, de um modo de fazer arquitectura, mas também de um quotidiano íntimo e familiar, através de um conjunto de testemunhos materiais raro, e em bom estado de conservação.

Bibliografia

BARÃO, Ana Luísa - *A profissionalização da crítica de arte portuguesa (1967-1976)*, Porto: FBAUP, 2015, Dissertação para a obtenção do grau de Doutor em Arte e Design

FRANÇA, José Augusto - *Estudo das zonas ou unidades urbanas de carácter histórico-artístico em Lisboa*, Lisboa: CML-Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012

MORAIS, João Sousa e ROSETA, Filipa - *Os Planos da Avenida da Liberdade e seu prolongamento*, Lisboa: Horizonte 2005

"Museu de Arte Moderna' pelo espaço de uma tarde" in *Diário de Lisboa*, Lisboa: J. Manso, 1921-, n.º18744, de 19 de Abril de 1975, p.4

OLIVEIRA, Leonor de - *Museu de Arte Contemporânea de Serralves: os antecedentes, 1974-1989*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2013

"Palácio Mendonça recupera jardim", in *Correio da Manhã*, Lisboa (3 Out. 1991), p.10

SILVA, Raquel Henriques da - "Entre Desejo e realidade: de Parque da Liberdade a Parque Eduardo VII", in *A Lisboa que teria sido*, Lisboa: EGEAC, EM/ Museu de Lisboa, 2017

VARELA, Júlia - "Palacete Mendonça: eclétismo, internacionalismo e progresso" in *Cadernos do Arquivo*, Lisboa, (2014-), 2ª série, n.º5, Abril 2016

y

Fontes de Arquivo

Arquivo Municipal de Lisboa (AML)

Arquivo da Direcção Geral do Património Cultural (DGPC)

Arquivo da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN)

III. PATRIMÓNIO



CARMEN CANGARATO (CHAIA/UÉ)
Paulo Simões Rodrigues (CHAIA/UÉ)

“Conceito de património: o caso dos documentos gráficos da S.O.I.R. Joaquim António D’Aguiar”

Resumo

O trabalho de investigação em curso incide na observação dos materiais gráficos e de cariz divulgativo – cartazes, folhetos, folhas de sala e outros – produzidos e resultantes da atividade cultural da SOIR Joaquim António de Aguiar, à luz das Convenções e da significação de *património*, e pretende inferir de que forma estes materiais possibilitam a sua materialização na construção de uma identidade cultural e/ou patrimonial (do ponto de vista do historiador da arte).

Com uma aproximação ao conceito de *património* e às vertentes e tipologias patrimoniais atualmente convencionadas, reflecte-se sobre os significados e significantes do termo e da sua articulação com os atuais paradigmas vigentes, assentes no paradoxo de um mundo global, onde a demanda patrimonial local remete para a operacionalização e conexão de novos conceitos como seja o de sustentabilidade e o de turismo.

É com a convicção de que o conceito de *património* não existe de forma apriorística, nem “assituacional” relativamente à sua utilização⁵², e perante a necessária correspondência espacial e temporal para o seu adequado entendimento, bem como pela pertinência, valor patrimonial e histórico como contributo para a preservação da memória que o estudo visa analisar em que medida os documentos gráficos resultantes de um fazer performativo configurarão, no contexto das sociedades atuais, registos válidos de construção da memória e de valorização dos patrimónios históricos, culturais e artísticos dos objetos e instituições suas produtoras.

Palavras-chave: **Património. Identidade. Cultura. Bens Culturais. Estética.**

A sociedade contemporânea estabelece um novo paradigma assente na forma como os indivíduos tratam, acedem e disponibilizam os seus **bens** e o(s) seu(s) **património(s)**, não só pelo seu entendimento destes como produto gerador de conhecimento e evidência cultural, mas igualmente pelo valor que estes assumem no contexto atual em todos os campos sociais, nomeadamente aos níveis político e económico.

Simultaneamente, esta nova e distinta sociedade reclama e diagnostica como necessários, renovados e adequados, padrões de conduta diferenciados para os seus indivíduos, para os seus legados e para a construção da sua memória; padrões estes consequentes da forma integrada, multidisciplinar e agregadora como se vivenciam as diversas manifestações culturais, construindo-se assim uma visão distinta e não delimitativa dos respetivos âmbitos: de proveniência, de usabilidade e de intervenção.

⁵² Choay, F., 20102.

É neste quadro, e considerando que as manifestações dramáticas - nos seus diferentes géneros, manifestações e produtos - constituem memória documental e testemunham o contexto histórico e cultural onde se inscreve, que se articulam o conceito de *património* e os cartazes que testemunham e divulgam as apresentações cénicas da SOIR Joaquim António de Aguiar⁵³ ao longo de cerca de 100 anos (1915-2015) de atividade.

Deste modo, no contexto atual, percecionando os produtos, recursos, métodos e aplicações inerentes ao conceito de *património*, e a função deste em representar simbolicamente a identidade e a memória; e articuladamente, atentando nas particularidades que encerram as atividades espectaculares e os seus produtos - como fenómeno socialmente inscrito, simultaneamente acontecimento e testemunho, consequência e reflexo do quadro histórico de manifestação, alvo de polémica e reflexão, implicadas e implicando o seu tempo, consequentemente estabelecendo que estas manifestações espetaculares encerram essa capacidade de construir documento e testemunho civilizacional - que se reflete sobre a possibilidade de se estabelecerem os documentos icónicos da SOIR como prova documental e evidência patrimonial.



Figura 1. Programa da peça "Raça", 1951 [14cmX30cm].

Figura 2. Programa da peça "Vida sem Rumo", 1953 [14cmX30cm].



Os cartazes, programas (de que são exemplo as ilustrações 1 e 2), folhetos, folhas de sala e bilhetes, tipologicamente classificados **documentos icónicos**⁵⁴, como outros objetos, após terem perdido ou serem "privados de sua função original e, uma vez revestidos de novos significados, adquirem a função de documento", possibilitando esta o entendimento do "cartaz como memória do mundo"⁵⁵, logo testemunho da sociabilidade, manifestações criativa e cultural do Homem.

⁵³ Sociedade Operária de Instrução e Recreio Joaquim António de Aguiar, fundada em 8 de Dezembro de 1900, por um grupo de jovens operários músicos, que criaram uma tuna musical, continua em atividade e encontra-se localizada no Pátio do Salema em Évora

⁵⁴ NP 405-2:1998, p.06

⁵⁵ Alvim, s/d

Nesta linha, e com vista à avaliação dos conteúdos icónicos, tomemos as palavras de Belting referindo Vermant: o “*estatuto da imagem*” esclarece “os laços estreitos que existem entre a história dos artefactos visuais e a evolução do pensamento”⁵⁶; assim, o estudo das imagens produzidas, consequentes da atividade do Homem, encerra a capacidade de testemunhar a sua ação; este conhecimento “*torna compreensível a sociedade em que nos encontramos inseridos*”, e numa perspetiva documental, possibilitará o entendimento do que a “**cultura é**”, e quais os objetos construtivos do “*património comum de histórias que mantém unida uma sociedade*”⁵⁷.

Refletindo agora sobre o atual conceito de património, pode-se afirmar que o termo tem implícita a ideia de legado. Designando etimologicamente um “*bem móvel, imóvel ou natural e valor para um país, uma sociedade, (um povoado) ou uma região*”⁵⁸, cujo reconhecimento como Património Histórico será conferido pela identificação ou conjugação de um ou vários fatores como sejam: “*natural, único, biodiversidade, ecossistema, estético, artístico, documental, científico, religioso, histórico, espiritual, ou outros*”⁵⁹, ou referindo ainda algumas das especificidades metalinguísticas pelo uso (de que são exemplo, o meio Contabilístico⁶⁰ ou do Direito⁶¹), pode-se afirmar que do ponto de vista geral a palavra património (do latim *patrimonium*⁶²) se encontra historicamente ligada ao de herança, designando o conjunto de bens e direitos pertencentes a uma pessoa ou um conjunto de pessoas.

Contudo, para além do seu valor semântico (ideia de herança e de sentido de propriedade) e da sua génese (exposição dos motivos e processos evolutivos do termo, como fundamentação construtora do conceito atual) haverá a considerar a evolução terminológica e conceptual da palavra (numa perspetiva histórica/cronológica), capaz de evidenciar, de forma implicada, a consequente alteração do entendimento da ideia de *património*, a par de cada processo e paradigma históricos, quer a nível nacional quer na esfera global. Neste âmbito, e dando resposta ao paradigma atual, revela-se como necessário o diagnóstico das possibilidades capazes de viabilizar o *património* como recurso operacionalizador de um modelo de manutenção, gestão e de desenvolvimento sustentável, onde o uso das novas tecnologias permite e favorece, de forma quase imediata e paradoxal, à alteração das mentalidades e estabelecimento de convenções, por oposição à abrangência geográfica: a circunstância determinada por uma atualidade efémera, onde o local hoje é global.

Nesta perspetiva, e procurando o entendimento dos **patrimónios convencionados e daqueles a convencionar**, tomemos como instrumento para referência os regulamentos e as normas já fixadas, quer as de abrangência mais ampla, como as Convenções emitidas pela UNESCO, que fixam, entre outros aspetos, os objetos, categorias e domínios patrimoniais, quer os de âmbito nacional, como a Lei de Bases do Património Cultural Português, cujo Artigo 161.º da Constituição, estabelece as bases da política e do regime de proteção e valorização do património cultural.

⁵⁶ Belting, 2014

⁵⁷ Schwanzitz, 2006

⁵⁸ Disponível em: *Património Histórico Online* [Em linha]. 2017

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ “de acordo com a sua dimensão jurídica, o património de uma empresa são os bens, direitos, investimentos e obrigações que uma empresa possui”

⁶¹ “Património é o conjunto de direito subjetivos sobre determinada coisa com valor pecuniário”

Neste âmbito, e de acordo com a Convenção para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural da UNESCO, estabelecida na sua Conferência Geral em Paris (1972), para a definição de património, nomeadamente do cultural, consideram-se “os monumentos, (...), os conjuntos (...), os sítios”⁶³. Embora se encontrem associados a estes bens, entre outros, os valores artístico e estético, parece haver aqui uma formalização do património cultural circunscrita ao monumento arquitetónico.

Desde então, têm-se verificado a ampliação continuada do conceito estrito de *património*, nomeadamente a nível nacional, onde se encontra estabelecido, de acordo com a Lei nº 13 de 1985, que o “*património cultural português é constituído por todos os bens materiais e imateriais que, pelo seu reconhecido valor próprio, devam ser considerados como de interesse relevante para a permanência e identidade da cultura portuguesa através do tempo*”⁶⁴.

Este alargamento conceptual do termo, também consequente do reconhecimento, pelas estruturas internacionais responsáveis pelas questões patrimoniais, das transformações sociais e dos processos de globalização, ocorridos entre os fins do século XX e o início do século XXI, e construtores de novos contextos cuja resposta é necessária adequar, encontra solução no estabelecimento e validação de categorias patrimoniais que permitem, nomeadamente, evidenciar as diversas especificidades culturais. Nesta linha, a Convenção da UNESCO para a Salvaguarda do Património Imaterial, de 2003 (Paris) estabelece o conceito de “*património cultural imaterial*”, considerando que por este se entendem “*as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefactos e lugares culturais que lhe são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante do seu património cultural*”⁶⁵. Promove a ideia de um conceito social e culturalmente ativo, em que este “*património cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu ambiente (...) e da sua história, gerando um sentimento de identidade (...). (...) que seja compatível (...) com os imperativos (...), e do desenvolvimento sustentável*”⁶⁶, cujas manifestações se verificam também nas “*expressões artísticas*”⁶⁷. Por sua vez, em 2005, aquando da 33ª sessão da Conferência Geral da UNESCO, na Convenção sobre a Protecção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais estabelecem-se sete definições que procuram dar uma resposta mais adequada às categorias dos bens patrimonialmente elegíveis, de entre as quais importa aqui destacar: “*Diversidade cultural*”⁶⁸, “*Conteúdo cultural*”⁶⁹, “*Expressões culturais*”⁷⁰, “*Atividades, bens e serviços culturais*”⁷¹. Estas assentam, por um lado, na convicção, por parte da

⁶³ UNESCO, 2003: Artigo 1, p.03

⁶⁴ Constituição Portuguesa, Lei nº 13/85 de 6 de julho: Património Cultural Português

⁶⁵ UNESCO, 2003: Artigo 2: Definições

⁶⁶ UNESCO, 2003: Artigo 2: Definições

⁶⁷ UNESCO, 2003: Artigo 2: Definições

⁶⁸ Diversidade Cultural: “*Diversidade cultural*” refere-se à multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão. Tais expressões são transmitidas entre e dentro dos grupos e sociedades. A diversidade cultural se manifesta não apenas nas variadas formas pelas quais se expressa, se enriquece e se transmite o património cultural da humanidade mediante a variedade das expressões culturais, mas também através dos diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição das expressões culturais, quaisquer que sejam os meios e tecnologias empregados. (CPPDEC. Artigo 4. Ponto 1. DEFINIÇÕES).

⁶⁹ Conteúdo Cultural: “*Conteúdo cultural*” refere-se ao carácter simbólico, dimensão artística e valores culturais que têm por origem ou expressam identidades culturais. (Artigo 4. Ponto 2. DEFINIÇÕES, Convenção sobre a Protecção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais)

⁷⁰ Expressões culturais: “*Expressões culturais*” são aquelas expressões que resultam da criatividade de indivíduos, grupos e sociedades e que possuem conteúdo cultural. (Artigo 4. Ponto 3. DEFINIÇÕES, Convenção sobre a Protecção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais)

⁷¹ Atividades, bens e serviços culturais: “*Atividades, bens e serviços culturais*” refere-se às atividades, bens e serviços que, considerados sob o ponto de vista da sua qualidade, uso ou finalidade específica, incorporam ou transmitem expressões culturais, independentemente do valor comercial que possam ter. As atividades culturais podem ser um fim em si mesmas, ou contribuir para a produção de bens e serviços culturais. (Artigo 4. Ponto 4. DEFINIÇÕES, Convenção sobre a Protecção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais)

UNESCO, da necessidade da criação de instrumentos de regulação adequados, e por outro, no atual reconhecimento que as diferentes formas de expressão cultural, *“que resultam da criatividade de indivíduos, grupos e sociedades”*⁷², e os bens e serviços inscritos neste âmbito *“comunicam identidades, valores e significados”*⁷³. Na especificidade, poder-se-á então afirmar que *“os valores artísticos e culturais que se originam de identidades culturais ou as expressam”*⁷⁴ dão conta da diversidade cultural que *“constitui património comum da humanidade, a ser valorizado e cultivado em benefício de todos”*⁷⁵, podendo também constituir-se como *“um dos principais motores do desenvolvimento sustentável das comunidades, povos e nações”*⁷⁶. Esta afirmação é também consequente da atual tomada de consciência da *“necessidade de incorporar a cultura como elemento estratégico das políticas de desenvolvimento nacionais e internacionais, bem como da cooperação internacional para o desenvolvimento”*⁷⁷ dos povos e dos sítios, e confirma a convicção de que *“as atividades, bens e serviços culturais possuem dupla natureza, tanto económica quanto cultural, uma vez que são portadores de identidades, valores e significados”*⁷⁸.

Observando agora o estabelecido como conceito do património cultural, pela Lei de Bases do Património Cultural Português (2001), verifica-se que de acordo com esta, *“integram o património cultural todos os bens que, sendo testemunhos com valor de civilização”*⁷⁹, se demonstrem como de *“interesse cultural relevante, designadamente histórico, paleontológico, arqueológico, arquitectónico, linguístico, documental, artístico, etnográfico, científico, social, industrial ou técnico”*⁸⁰.

Para uma análise mais ajustada dos documentos gráficos da SOIR relativamente à sua função enquanto bem cultural e/ou patrimonial, particularmente nos contextos nacional e/ou regional, considere-se o legislado quanto aos bens culturais (móveis ou imóveis); estes corresponderão aos registos que *“representem testemunho material com valor de civilização ou de cultura”*⁸¹ e, neste âmbito, além do interesse nacional ou regional, haverá ainda a considerar os bens *“de interesse municipal os bens cuja protecção e valorização, no todo ou em parte, representem um valor cultural de significado predominante para um determinado município”*⁸².

Assente numa abordagem valorativa do espólio, a investigação em curso atenta também nos critérios estabelecidos pela Lei de Bases para classificação dos bens culturais, com vista à avaliação dos documentos em análise quanto ao seu interesse *“como testemunho notável de vivências ou factos históricos”*⁸³; no que respeita à *“extensão do bem e o que nela se reflecte do ponto de vista da memória colectiva”*⁸⁴ e ao seu *“valor estético, técnico ou material intrínseco”*⁸⁵. De acordo com estes é possível identificar todo um conjunto de *“espécies artísticas, etnográficas, científicas e técnicas, bem como espécies arqueológicas, arquivísticas,*

⁷² UNESCO, 2003: p.22)

⁷³ UNESCO, 2003

⁷⁴ UNESCO, 2003: p. 22)

⁷⁵ UNESCO, 2003

⁷⁶ Idem

⁷⁷ Idem

⁷⁸ Idem

⁷⁹ Lei de Bases do Património Cultural Português, 2001, Artigo 2º ponto 1

⁸⁰ Lei de Bases do Património Cultural Português, 2001, Artigo 2º ponto 3

⁸¹ Lei de Bases do Património Cultural Português, 2001, Artigo 14º ponto 2

⁸² Lei de Bases do Património Cultural Português, 2001, Artigo 15º ponto 6

⁸³ Lei Bases, Artigo 17 - (alíneas d)

⁸⁴ Lei Bases, Artigo 17 - (alíneas g)

⁸⁵ Lei Bases, Artigo 17 - (alíneas e)

audiovisuais, bibliográficas, fotográficas, fonográficas e ainda quaisquer outras”⁸⁶ que, cumprindo os critérios, testemunhando os valores enunciados e de acordo com especificidades que se prendem com a natureza dos legados, encerram a ideia de património.

Assim, pode-se afirmar que é em conformidade com as convenções e regulamentos estabelecidos e as especificidades e natureza dos objetos que estes se constituem como pertença de uma determinada categoria patrimonial.

A acrescentar, aqui, a convicção de que o conceito de Património e as expressões culturais por e nele manifestas não existem de forma apriorística, nem “assituacional”⁸⁷ relativamente às suas produção, vivência e utilização. Pelo que se revela também como necessária uma conexão espacial e temporal, com vista aos seus adequados entendimento e conceptualização, e à construção de instrumentos eficazes aos processos de “apropriação do passado pelo presente através da história da memória”⁸⁸. Necessidade esta ainda justificada pela evidência “que a cultura assume formas diversas através do tempo e do espaço, e que esta diversidade se manifesta na originalidade e na pluralidade das identidades, assim como nas expressões culturais dos povos e das sociedades”⁸⁹ que os originam e os legam; o que permite assim afirmar o Património como a “associação que as sociedades estabelecem entre determinados objetos e atividades e os valores em que fundamentaram as respetivas memórias e identidades”⁹⁰.

É pois com base no conceito de Património que percebe os objetos pelo seu valor histórico, artístico e simbólico, no quadro da sua condição histórica - tempo e o espaço - e das suas relações, que é possível avaliar em que medida estes são (ou devem ser) propriedade coletiva, e simultaneamente, consequentes e organizadores de sistemas de construção da memória, pela sua pertinência testemunhal no que respeita aos seus valores histórico, cultural e, consequentemente, patrimonial. E é de acordo com este conceito que, no contexto da sociedade atual, se entenderão os documentos gráficos resultantes de um fazer performativo e a instituição sua produtora enquanto configuradores de registos válidos de construção da memória e de valorização dos patrimónios históricos, culturais e artísticos.

O entendimento dos cartazes da SOIR como bens patrimoniais remete necessariamente para a reflexão sobre o conceito **que (outros) patrimónios esperar para o século XXI**, nomeadamente porque se considera que estes (os *patrimónios*) se encontram dependentes das motivações e dos interesses situacionais - locais, nacionais ou globais - os quais se constituem como fatores condicionantes da ideia vigente de Património em cada momento (circunstância: tempo e espaço civilizacional).

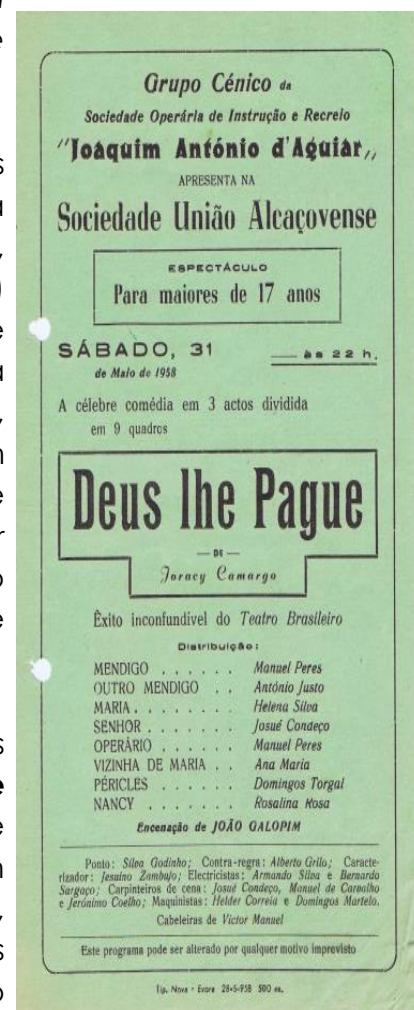


Figura 3 - Programa da peça "Deus Ihe Pague", 1958 [14cmX24cm].

⁸⁶ Lei de bases artigo 55 – (ponto 3)

⁸⁷ Choay, F., 2012²

⁸⁸ RODRIGUES, P.S., 2013

⁸⁹ UNESCO, 2005

⁹⁰ CHOAY, F., 2012

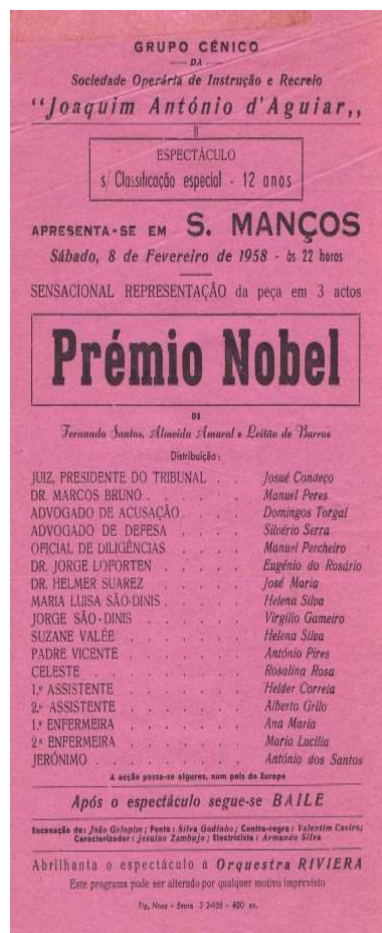


Figura 4 - Programa da peça "Prémio Nobel", 1958 [14cmX24cm].

De acordo com o entendimento supra, será forçoso considerar que a "noção atual de património"⁹¹ se tenha afastado "definitivamente da matriz original do monumento histórico"⁹² e considere, num entendimento sistémico do termo, a ideia de *património* consequente da "associação que as sociedades estabelecem entre determinados objetos e atividades e os valores em que fundamentaram as respetivas memórias e identidades"⁹³ e, neste quadro, configurando como testemunho documental, independentemente da sua natureza, "as mais diversas manifestações culturais, desde as de suporte material e natural às intangíveis". Este entendimento parece confirmar-se quando estabelecido que o *património* corresponderá a "um valor resultante de um processo cultural fortemente determinado por fatores político-ideológico e simbólico-identitários, ou pelo modo como esses fatores são suscetíveis de condicionar o olhar do presente para o passado"⁹⁴.

Assim, será atualmente viável afirmar que o conceito de *património* pode ser efetivamente entendido numa perspetiva holística, como sistema operativo, não reducionista "onde pelo estudo ou operação dos conjuntos isolados de um determinado universo científico selecionado dever-se-á igualmente contemplar as suas interações e redes relacionais". embora seja muitas vezes necessário, como refere Edgar Morin, que o seu estudo parta "das partes, simples, consideradas independentes, para partes em processo, em rede ou em forma de organismo", para assim "estabelecer reflexões cuja particularidade, por serem pensadas em contexto, servirão à construção de normas universais".

O modelo sistémico oferece assim a possibilidade de reinterpretar e reflectir sobre o conceito de *património* na conjectura do paradigma atual, com a vantagem tomada pelo seu carácter global, aberto e integrador dos diferentes fatores implicados na avaliação de um determinado bem cultural e/ou patrimonial. Aqui, a análise sistémica de um objeto ou de uma realidade oferece a possibilidade de uma leitura abrangente, em que a descrição, interpretação, entendimento e natureza dos elementos seus constituintes, bem como a explicação das suas causas e efeitos, se afirmam como instrumentos vetores nos processos de valorização e preservação da memória das sociedades, nomeadamente no que respeita aos seus valores e os seus legados.

Considerações finais

Neste âmbito, reafirmar os espólios de cariz cultural, particularmente os teatrais, como objecto estéticos com valor documental e identitário, passíveis de uma abordagem no âmbito da História da Arte, e identificar metodologias e instrumentos aplicáveis ao estudo das características concretas dos acervos - físicas, de conteúdo e estéticas -, com vista à sua denominação como

⁹¹ CHOAY, F., 2010, p. 9
⁹² CHOAY, F., 2010, p. 9
⁹³ CHOAY, F., 2010, p. 9
⁹⁴ RODRIGUES, P.S., 2013

um produto documental com relevante valor artístico, cultural e patrimonial, parece ser reflexo do processo evolutivo das mentalidades no que toca ao entendimento atual do conceito de *património*. Processo este no qual haverá também a considerar quer o quadro de valores vigente, condicionante das atitudes e comportamentos dos indivíduos⁹⁵; quer pelo impacto social dos acontecimentos que o desenvolvimento tecnológico permite através dos *mídia*, redes sociais e outros mecanismos de difusão da informação de fácil acesso por parte das populações.

É pois com a convicção que todo o espólio, independentemente do seu âmbito temático e das suas características físicas, constitui fonte documental, quer ao nível do seu objectivo primário, servir o fim para o qual foi realizado, quer no que respeita (e que aqui importa tratar) ao seu papel enquanto testemunho histórico, cultural e patrimonial, que se evidenciam os documentos icónicos da SOIR como bens aptos a desempenhar essa outra função: testemunhar uma identidade - estética, - nomeadamente quando analisados os seus conteúdos de carácter iconográfico e artístico.

Como nota final, parece pois ser possível considerar o teatro como acontecimento efémero, contudo também como sistema capaz de gerar objectos documentais aptos a constituírem um testemunho válido e efectivo do património histórico, cultural e, particularmente, do teatral como contributo para a preservação da memória com vista ao conhecimento e valorização da nossa identidade, onde instituições e indivíduos **constroem o seu PATRIMÓNIO (S)**.

Bibliografia

- BELTING, H.** (2014). *Antropologia da Imagem. Para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM+EAUM. Escola de Arquitetura da Universidade do Minho. [ISBN: 978-989-97684-5-1].
- MUNARI, B.** (2000). *Design e Comunicação Visual*. Lisboa: Edições 70, Lda. [ISBN: 972-44-0176-6].
- NP 405-2.** (1998). Norma Portuguesa. Informação e Documentação – Referências bibliográficas: parte 2: materiais não livro. Monte da Caparica: Instituto Português da Qualidade, (27 p.).
- Património Histórico Online** [Em linha]. 2017. [Consultado de: 17.04.2017 a 13.05.2017]. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Patrim%C3%B4nio_hist%C3%B3rico.
- SCHWANITZ, D.** (2006). *Cultura: tudo o que é preciso saber*. Lisboa: Publicações Dom quixote. [ISBN: 972-20-2595-3].
- UNESCO.** (1954). Convenção para a Proteção de Bens Culturais em Caso de Conflito Armado (Convenção de Haia, 1954; protocolos em 1954 e 1999). In: <https://www.unescoportugal.mne.pt/pt/a-cnu/setores-de-programa/cultura>, [Consultado de: 17.04.2017 a 13.05.2017].
- UNESCO.** (1970). Convenção relativa às Medidas a Adotar para Proibir e Impedir a Importação, a Exportação e a Transferência Ilícitas da Propriedade de Bens Culturais. In: <https://www.unescoportugal.mne.pt/pt/a-cnu/setores-de-programa/cultura>, [Consultado de: 17.04.2017 a 13.05.2017].
- UNESCO.** (1972). Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural. In: <https://www.unescoportugal.mne.pt/pt/a-cnu/setores-de-programa/cultura>, [Consultado de: 17.04.2017 a 13.05.2017].
- UNESCO.** (2003). Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial. In: <https://www.unescoportugal.mne.pt/pt/a-cnu/setores-de-programa/cultura>, [Consultado de: 17.04.2017 a 13.05.2017].
- UNESCO.** Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais Online [Em linha]. 2005. Disponível em: <https://www.unescoportugal.mne.pt/pt/a-cnu/setores-de-programa/cultura>, [Consultado de: 17.04.2017 a 13.05.2017].

⁹⁵ Aqui considerado o conceito de património como "um valor resultante de um processo cultural fortemente determinado por fatores político-ideológico e simbólico-identitários, ou pelo modo como esses fatores são suscetíveis de condicionar o olhar do presente para o passado" (RODRIGUES, P.S., 2013).

NÁDIA LUÍS (ISCTE-IUL)

Paula André (ISCTE-IUL – DINÂMIA' CET-IUL)

“Para uma nova reflexão: Refuncionalização da arquitectura. Abordagens Patrimoniais na Cidade”

Resumo

A investigação que aqui apresentamos centra-se na transformação do património edificado, promovida pela Indústria do Turismo, como meio de revitalização urbana e sustentabilidade dos centros históricos da cidade de Lisboa. Para a sua concepção, partimos da análise e problematização das intervenções de refuncionalização e revitalização de três palácios dos séculos XVI a XVIII, convertidos em unidades hoteleiras nos séculos XX e XXI).

Este é um tema premente no contexto nacional, tendo em conta as transformações urbanas que se fazem sentir na cidade de Lisboa, que envolvem toda a sociedade, mesmo quando a comunidade científica deva estar colocada na linha da frente da discussão. Neste âmbito procurámos colocar em confronto técnicos, historiadores e arquitetos, com o intuito de gerar um novo entendimento sobre o (re)uso do património arquitetónico na sociedade contemporânea. A adaptabilidade deste tipo de construções é abordada colocando em paralelo as medidas de preservação e conservação dos principais instrumentos de regulamentação com os mecanismos contemporâneos de ativação cultural, social e económica do património edificado, estreitamente associados ao papel do turismo. Para realizar este estudo elegemos como foco de intervenção três palácios, casos de estudo nos centros históricos da cidade de Lisboa: Palácio Casa do Governador da Torre de Belém (séc. XVI); Palácio Conde-Barão do Alvito (séc. XVI-XVII) e Palácio dos Condes de Lumiares (séc. XVII-XVIII).

Creemos que esta investigação, com enfoque na história urbana da cidade de Lisboa e no papel da arquitetura na proteção e preservação do património arquitetónico nacional e do turismo tido como vector de salvação da crise económica em Portugal, contribuí para proporcionar à comunidade científica uma reflexão sobre um tema e uma problemática que nunca deixou de ser atual na História da Arquitetura e do Urbanismo.

Palavras-chave: **Património Arquitetónico, Refuncionalização, Turismo, Lisboa.**

Introdução

Os critérios inerentes ao processo de refuncionalização da arquitetura visam voltar a dar-lhe “utilidade através de uma mudança de funções obrigando, normalmente, a um exercício de projeto a partir de uma preexistência que, muito provavelmente, foi construída com uma finalidade diferente daquela que agora se entrevê venha a receber. A refuncionalização traduz-se numa alteração da substância, do conteúdo, necessária para que um objeto/espço possa voltar a ser utilizado” (Lacerda, 2014: 158). O autor clarifica uma das metodologias contemporâneas de intervenção no património arquitetónico, apontando para uma lógica de continuidade e regeneração através da possibilidade de reutilização do edificado devoluto, visando contribuir para a sua integração na vida ativa da cidade.

Partindo da definição do tema, procuramos questionar os processos de reabilitação e refuncionalização da arquitetura palaciana no que concerne à revitalização e dinamização dos

centros históricos de Lisboa. A investigação centra-se na transformação ativa de um conjunto de três palácios, objetos de estudo, que foram ou serão submetidos a projetos de reconversão para funções hoteleiras e turísticas. Neste sentido, o estudo desenvolve-se na procura da reflexão em torno da apropriação do espaço construído com valor histórico, social e cultural, no contexto da evolução urbana da cidade de Lisboa e das práticas de intervenção no parque edificado desde do século XVIII, período em que se formularam os primeiros critérios e metodologias de intervenção no quadro do património arquitetónico nacional, até às considerações contemporâneas, de modo a contextualizar todo o seu arco temporal.

Nos últimos anos tem vindo a assistir-se a uma progressiva alteração do tecido urbano e socioeconómico, traduzida nas inúmeras operações de reabilitação arquitetónica e urbana, muitas vezes destinadas a usos turísticos. A reabilitação do edificado tem vindo a adquirir importância crescente numa ótica que é relacionável com a necessidade primária de promover a preservação e valorização do património arquitetónico, como pela sua incorporação no sector cultural, que atualmente enfrenta desafios de âmbito social e económico. Neste sentido, e após breves considerações, o propósito principal da investigação é indagar os alicerces das ações de refuncionalização e revitalização de estruturas arquitetónicas com valor patrimonial, a partir da análise de três palácios nos centros históricos da cidade de Lisboa. Com esta proposta de investigação, pretendemos analisar o atual contexto de mudanças e permanências na construção e dinamização dos tecidos arquitetónicos e urbanos preexistentes, estreitamente associado ao desenvolvimento que a indústria do turismo assume na reativação destes tecidos. Para tal, partimos da contextualização histórica das primeiras medidas para a salvaguarda do património arquitetónico, desde da formulação dos conceitos de antiguidade e monumento histórico no século XVI até à institucionalização do conceito de património na contemporaneidade. Consideramos igualmente relevante conhecer as consequências socioeconómicas da intervenção patrimonial na comunidade e no espaço. A multidisciplinaridade inerente a este processo de regeneração formal e estrutural do edificado e das estruturas urbanas levou à problematização das questões da cidade, por parte da comunidades científica, sob diversos pontos de vista que importam agora colocar em confronto. Nesta interligação entre a teoria, a prática e a análise dos palácios selecionados, procuramos confrontar teorias e filosofias sobre a intervenção na arquitetura e na cidade, de forma a inquirir o que é ou o que deveria ser a reabilitação na contemporaneidade: o que importa preservar, que metodologias devem ser aplicadas e qual a veracidade histórica dos bens patrimoniais que herdamos. É na análise da documentação e na observação dos palácios selecionados como casos de estudo que pretendemos não só conhecer as principais fases do projeto de arquitetura e as especificidades do seu desenvolvimento conceptual, como também enumerar as consequências e contributos para as dinâmicas urbanas contemporâneas.

Para realizar os objetivos propostos, partimos de uma perspetiva conservadora das questões de intervenção em arquitetura, com base no recorte conceptual das obras de Françoise Choay – que identifica os excessos do culto contemporâneo do património e consequente globalização cultural como responsáveis pela museificação e transformação do património num mero objeto de consumo –, colocando-a em confronto com o posicionamento contemporâneo de Laurajane Smith (2006) – que re-teoriza o património como um processo cultural de significados, memórias e experiências, desafiando a institucionalização do “discurso autorizado do património”, que privilegia os valores de antiguidade, monumentalidade e estética, em detrimento do seu valor de uso. Neste confronto indagamos a ideia da experiência social do património, identificando o

património arquitetónico como um “ser” interdependente da relação física e memorial das pessoas com os lugares e objetos para sua perduração no tempo. E fundamentamos cientificamente a possibilidade do turismo ser um instrumento de ativação, construção e dinamização urbana das cidades na contemporaneidade, através da possibilidade de criação de novas relações patrimoniais da sociedade com o seu património.

Relativamente à metodologia adoptada, estruturar-se-á a partir da análise das fontes primárias e secundárias. A informação recolhida da análise bibliográfica será conjugada com dados e informações obtidos a partir do estudo dos palácios pré-selecionados para o estudo das práticas de refuncionalização – 1) o Palácio do Governador da Torre de Belém, em Belém, edificado em 1519 por Gaspar de Paiva para sua residência, da qual podemos ver alguns vestígios em paralelo com a construção dos séculos XVII e XVIII, que resultou no complexo palaciano que hoje se ergue como hotel Palácio do Governador; 2) o Palácio dos Condes de Lumiares, no Bairro Alto, do qual não restam vestígios da edificação primitiva do século XVI, mas que ainda mantém a integridade da sua estrutura enquanto património, o que possibilitou a sua reabilitação como The Lumiares Luxury Hotel Apartments; e, por último, o 3) Palácio do Conde-Barão do Alvíto, em Santos, datado dos finais do século XVI, primitiva residência dos barões do Alvíto, que é um caso de estudo que nos elucida da contemporaneidade das questões de investigação, pois, devido ao facto de ter perdido a sua função enquanto edifício, caiu em desuso, o que levou ao seu estado atual de degradação. Este caso de investigação ilustra a necessidade premente de problematizar as questões de intervenção na cidade de Lisboa. A análise destas estruturas torna-se neste âmbito fundamental para traçar as linhas definidoras dos projetos de refuncionalização a que foram ou serão sujeitas. Neste sentido, optámos por estruturar a metodologia de investigação segundo uma hierarquia que converge para o estudo dos conjuntos edificados a partir da análise das diferentes abordagens patrimoniais na cidade. Para tal, foi necessário efetuar a recolha de projeções cartográficas e imagens como fontes de análise histórica das transformações urbanas e estruturais a que as construções foram sujeitas, e a sua adaptação às novas funções e usos que foram adquirindo após a sua fundação. Foram ainda realizados levantamentos fotográficos de modo a complementarem o texto, levando a uma maior compreensão de cada espaço intervencionado.

As fontes secundárias e críticas são compostas pela análise e confronto das principais metodologias de intervenção e não intervenção, reconhecendo as medidas para a refuncionalização do património, desde o século XVIII até à contemporaneidade. A investigação foi realizada a partir dos arquivos e bibliotecas especializadas, nomeadamente o Arquivo da Torre do Tombo, o Arquivo da Direção-Geral do Património Cultural; a Biblioteca Municipal de Lisboa; a Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian; Biblioteca Nacional de Portugal e na Biblioteca da Secção Regional do Sul da Ordem dos Arquitectos, de modo a compreender as teorias e filosofias dos olisipógrafos que se debruçaram sobre a questão da arquitectura e do desenvolvimento das novas dinâmicas urbanas, morfológicas e tipológicas decorrentes na refuncionalização do património edificado na cidade de Lisboa.

Com esta proposta de investigação, no horizonte de estudos sobre a história da salvaguarda, conservação e restauro do património cultural português, procuramos contribuir para a problematização científica da possibilidade do património e o turismo serem disciplinas intercomunicantes e corresponsáveis pela revitalização e sustentabilidade das cidades na contemporaneidade através da dinamização dos centros históricos de Lisboa.

A intervenção patrimonial: conceito de antiguidade, monumento e património

A transformação ativa das nossas cidades na contemporaneidade leva-nos à problematização das questões do reaproveitamento do território e da sustentabilidade de recursos no âmbito da preservação patrimonial. A crise da arquitetura e a globalização do património, associada à Indústria do Turismo, conduziram à necessidade de criação de novos conceitos de intervenção resultantes da interligação entre a economia e o património. Esta relação moderna de olhar o património contribuiu para a necessidade de redigir as primeiras recomendações para a sua preservação e conservação. Observando-se uma dicotomia neste tema com os autores que, por um lado, vêem esta associação económica derivada da exploração turística como responsável pela adulteração da essência do objeto patrimonial (Choay, 2000, 2011; Aguiar, 2005); e os autores que, por outro lado, consideram que uma intervenção que possibilita uma nova vivência dos espaços desativados e agora readaptados às exigências da vida contemporânea é uma forma de salvaguardar e criar novos valores sociais e culturais (Smith, 2006).

Na busca pela compreensão das alterações patrimoniais nas cidades, Françoise Choay parte da problematização das mudanças socioeconómicas e culturais para colocar a sua origem no século XV, no seio da Itália do *Quattrocento*, onde foi elaborado o primeiro esboço das medidas de preservação e conservação das antiguidades, que viriam ser conotadas mais tarde como monumentos. O papel pioneiro da Itália deriva do interesse dos humanistas pelos vestígios da Antiguidade, metamorfoseando-os em objetos de reflexão e de contemplação, associados a um valor estético e histórico. É neste período, a partir do século XVI até aos primeiros decénios do século XIX, período em que foi efetivamente proclamado o termo, por A.A. Millin, no contexto da Revolução Francesa, que se definem as primeiras normas de intervenção. *A priori*, o conceito de monumento, que estava agregado a uma questão memorial e identificadora, no sentido que se poderia chamar monumento a qualquer artefacto edificado por uma comunidade para relembrar um acontecimento ou uma personalidade, foi progressivamente amenizado e transferido para as construções que testemunhavam a passagem histórica do tempo e que progressivamente iam sendo destruídas. É precisamente a partir da constatação da perda irreparável de um enorme património, não necessariamente monumental e sim quotidiano, que constituía desde sempre o entorno imediato dos habitantes dos centros históricos, que despertou uma diligência conversadora dos monumentos, dos quais a noção de monumento histórico não pode ser dissociada. A partir de então, os bens edificados no espaço pelos homens são qualificados pela sua qualidade histórica, mesmo quando desprovida de uma intencionalidade memorial na sua origem. Sendo uma construção que não tem a predisposição de ser conotada como artefacto, pelo contrário:

Foi escolhida num corpus de edifícios preexistentes, devido ao seu valor para a história (quer se trate de história de acontecimentos, social, económica ou política, ou se trate da história da técnicas ou da história da arte) ou do seu valor estético. (...) o monumento histórico refere-se a uma construção intelectual, tem um valor abstrato de saber. Por outro lado, na sua relação com a arte, solicita sensibilidade estética na sequência de uma experiência concreta (Choay, 2011: 18).

É precisamente a partir desta hierarquização de valores que a proteção dos bens patrimoniais foi sendo deliberada, e conseqüentemente foram aparecendo as primeiras recomendações concretas para a sua conservação, defendidas por historiadores, orientados por uma reflexão sobre a arte, como é o caso de Alois Riegl (1858-1905).

Seguindo a linha da teoria da “pura visualidade”, o autor indica que a expressão da obra é “relativa”, sendo exclusivamente dependente do ponto de vista do receptor, apontando para a importância da experiência, da subjetividade e da percepção do observador que é colocado como protagonista do processo de significação da própria obra. Ou seja, o foco deixa de ser o objeto para ser o sujeito, que lhe atribui valores.

Para justificar esta questão inaugural, o autor identifica dois grupos de valores associados aos monumentos: “uns, ditos, “de rememoração” (*Erinnerungswerte*), estão ligados ao passado e fazem intervir à memória, os outros, ditos “de contemporaneidade” (*Gegenwartswerte*), pertencem ao presente” (Choay, 2000: 139). Segundo a sua teoria, os primeiros dizem respeito aos monumentos autênticos, cujo tempo marcou a sua presença no espaço, e os segundos representam uma escolha dos indivíduos. O conceito de monumento deixa de encerrar, a partir de então, o seu valor na historicidade da sua implantação, para primar também pela especificidade artística do bem, independentemente do lugar que ocupa no desenvolvimento da história.

No entanto quando se observam as atribuições de valor, a primeira categoria tem como base a consciência histórica, na qual se inserem três subvalores: antiguidade, história e intencionalidade. A segunda categoria de classificação depende dos valores de contemporaneidade (*Gegenwartswerte*), que Riegl subdivide em valor instrumental e valor artístico. A diferença é que aqui é reconhecida, pela primeira vez, a condição de utilização ou reutilização dos monumentos. Este valor de utilização é inerente a qualquer monumento, seja histórico ou artístico, quer tenham conservado o seu papel memorial original e as suas funções antigas, quer tenham recebido novos destinos. Como Choay constata, “a ausência de valor de utilização é o critério que distingue o monumento histórico das ruínas arqueológicas, cujo valor é essencialmente histórico, e da ruína cuja antiguidade é a qualidade principal.” (2000: 140). É a par da constatação e valorização do uso dos monumentos, e da percepção moderna de olhar o espaço arquitetural, que foi concebido o conceito de património⁹⁶.

O termo que se tornou numa das palavras-chave da sociedade mundializada, veiculado pelas entidades gestoras e pelos profissionais do património, foi proclamado em 1959 por André Malraux, numa associação direta ao lazer e ao tempo de ócio que agora os cidadãos podiam desfrutar. Segundo o então Ministro de Estado da Cultura francês, “não haverá cultura se não houver lazer” (Choay, 2011: 36). Neste campo de associação à nova cultura de ócio, os bens culturais passaram a ser vistos como objetos de consumo, associados a uma dimensão económica dominante. Esta nova consciência decorreu do surgimento de uma nova dinâmica social que impôs uma subversão dos valores de outrora, associados agora a um novo valor, o valor económico, que adveio da comercialização imposta pela Indústria do Turismo a partir da segunda metade do século XIX.

Segundo a autora Françoise Choay (2001: 45), foi esta tendência que provocou a *fetichização* e a museificação do património, e contribuiu para o crescimento de uma cultura de massas e para a comercialização do património edificado. No entanto, como notou Laurajane Smith

⁹⁶ Como Castelo Branco (2005: 1) define: “património histórico envolve diversos meandros da cultura de uma sociedade, por se referir aos bens incomensuráveis, que é a memória coletiva construída socialmente e à identidade de um povo.” Choay (2000: 11) aprofundou esta questão fundamentando que “o património histórico, é um dos maiores legados da cultura europeia para o mundo, é uma expressão que designa um fundo destinado ao usufruto de uma comunidade alargada a dimensões planetárias e constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que congregam a sua pertença comum a um passado.”

(2006), é a partir da identificação do valor económico, ou qualquer outro, que se despoletou a necessidade de preservação do património. Esta ideia é explorada numa perspetiva contemporânea, a partir da qual se constata que é na contínua vivência do espaço e na troca de pareceres entre os envolvidos sentimentalmente, economicamente, culturalmente ou sociologicamente, que este perdura no tempo e na memória dos cidadãos. Ou seja, são os usos que se fazem dos locais que os constituem como património, e não o simples facto da sua existência. Nas palavras da autora (2006: 47), "heritage had to be experienced for it to be heritage".

A época de transição que vivemos obriga-nos, inevitavelmente, a reconsiderar sobre a melhor forma – a mais eficaz, a mais ecológica, a mais económica e a mais inteligente – de fazer sobreviver as cidades e o seu património em benefício dos seus habitantes (Manuel Lacerda, 2014: 154).



Figura 1 - Pormenor da Carta Topográfica de Lisboa publicada em 1871, tendo sobrepostas a linha vermelha as alterações feitas até 1911. CML

Transformabilidade da Cidade: um processo cultural

A possibilidade de experiência física das nossas cidades pelos diferentes sujeitos, através da reutilização do património, é o que permite que aquelas se mantenham ativas na contemporaneidade. A petrificação deste edificado com valor histórico e cultural, no tempo e no espaço, apenas conduz à sua degradação e à perda da sua função na sociedade, o que promove o seu abandono e/ou uso obsoleto face às necessidades contemporâneas, culminando em centros degradados.



Figura 2 - Pormenor do estado de degradação do interior do Palácio Conde-Barão do Alvito. DGCP.

Este estado de obsolescência em que decaiu grande parte do edificado em Portugal deve-se, como afirma Gomes (2011: 53), à tendência, “cada vez mais ultrapassada, do “embalsamento do património”, uma ideia que é retomada por Cannatà Fernandes (1999 apud Gomes, 2011: 53) ao afirmar que: A cultura conservadora não reconhece os mecanismos da história urbana que permitiram a revitalização e evolução das civilizações e impede, através do ocultamento e do mimetismo, a recuperação e uso do património herdado. E assim, à medida que se afirmam as tendências de embalsamento do património, acentua-se a desertificação dos lugares da história, acabando por transformá-los em representações fantásticas de uma realidade jamais existente.

É esta cultura conservacionista, fundamentada pelas doutrinas que atravessaram o século XIX, que promovem o património com um objeto intocável que tem ser preservado para as gerações futuras, visando institucionalizar um conjunto de normas e regras de intervenção, que gera uma cada vez maior degradação do parque edificado, dado que muitas vezes colocam os fenómenos sociais e culturais num plano rebatido. Como Laujanne Smith (2006: 11) afirma, este “discurso autorizado”, desenvolvido e divulgado pelas entidades e profissionais responsáveis pela



Figura 3 - Palácio Casa do Governador da Torre de Belém. Fachada Sul. DGCP.

conservação e restauro do património, constitui uma ideia de património que exclui determinados valores socioculturais inerentes à própria origem do conceito, conduzindo há musealização do tecido urbano, sem com isso contribuir para a revitalização e dinamização das zonas históricas da cidade.

É necessário aceitar a evolução natural do legado construído, “não devemos virar-lhe as costas (deixando-o intocável), mas sim trabalhar nele e com ele, trazendo para a atualidade todas as valências destas estruturas históricas acrescidas das atuais exigências funcionais” (Cannatà, Fernades, 1999 *apud* Gomes, 2011: 54). Trata-se, na realidade, de uma questão de sobrevivência, porque, na verdade, a cidade e as suas arquiteturas resultam da concretização de alterações sucessivas, resultantes de tempos diferentes, que acompanham o seu crescimento. Como Alves Costa (2003: 7) refere, “as nossas ruínas podem ser testemunho de um genérico fluir do tempo, nunca a sua paragem, nem travão na construção da cidade, sempre reconstruída sobre sedimentos do passado. Só defenderemos a memória sagrada dos lugares, se lhes atribuirmos nova vida.” A petrificação do património construído no tempo destrói a relação íntima que este tem com os cidadãos. Pois, embora tenha sido concebido no passado, a sociedade tem o direito de fruí-lo e utilizá-lo no presente, o que por sua vez contribui para a dinamização dos centros urbanos.

É para este ideal de preservação patrimonial que a reabilitação deve visar contribuir: “reabilitar a cidade antiga não decorre de uma atitude de conservadorismo estéril ou nostalgia paralisante, mas sim de um realismo prático que consiste em olhar com respeito a cidade produzida no passado e colher nela os ensinamentos úteis à construção da cidade do futuro” (Lopes, 1993: 47). Neste sentido, “a reciclagem urbana, através da reabilitação em diferentes níveis, do mais ligeiro ao mais profundo, vai estabelecendo novas relações urbanas e novas possibilidades de uso, podendo tornar-se o modo mais coerente de manter e reforçar o espírito do lugar, e também a forma mais coerente de criar novos ambientes que traduzam outros modos de habitar e de apropriação do espaço” (Lacerda, 2014: 157). É neste processo cadenciado da reabilitação que a cidade se vai alterando, mas também por esse mesmo processo se vai consolidando. Um dos maiores motores desta transformação urbana é o fator económico, ligado aos grandes grupos de investimento na Indústria do Turismo, que rapidamente perceberam que é possível valorizar o património edificado através da sua reintegração e reabilitação. A reutilização do património histórico-cultural, ao valorizar o lugar, tornou-se um negócio bastante rentável para a Indústria do Turismo, culminando na tão desejada dinamização e valorização cultural dos centros urbanos, tornando-os em pontos de referência turística.

Reutilizações e refuncionalizações e o turismo

Em Portugal, o fenómeno emergente do turismo, direcionado para o património arquitetónico foi e é considerado motor e meio de sustentabilidade da cidade. Nas últimas décadas tem-se assistido, quer por parte dos agentes económicos, quer por parte dos agentes políticos, a um conjunto de ações que julgam reconhecer no turismo a capacidade de dinamização económica e de reestruturação dos conjuntos urbanos antigos. Esta preocupação em reutilizar os imóveis garantindo a sua utilização no presente está na base das intervenções assumidas a partir do 25 de Abril de 1974. Neste período procedeu-se à reutilização dos monumentos através do acesso aos financiamentos comunitários, que garantiram uma série de adaptações, maioritariamente com fins hoteleiros, que resultaram da necessidade de manter e dar utilidade

aos diversos edifícios, garantindo-lhes uma mudança natural de usos como resposta à sua desadequação às novas vivências da sociedade.

Estas intervenções simbolizam um novo conceito de intervenção que usa a pré-existência como matéria de projeto e relê nela os extractos da história que revaloriza e reintegra. No entanto, é necessário reconhecer que esta relação entre a pré-existência e os usos contemporâneos que dela se fazem, não está isenta de dificuldades e problemas, tendo em conta que os núcleos urbanos antigos, atualmente muito pressionados, correm o risco de se transformarem em locais teatralizados.

É neste ponto que o fenómeno do turismo desencadeia relações antagónicas, por um lado é defendido pela sua capacidade de gerar riqueza, por outro é visto como responsável pela descaracterização do espaço, devido à massificação do património. Como Castelo Branco (2005: 9) alerta, o "turismólogo tem nas suas mãos a responsabilidade de atuar como um instrumento de preservação do património, ou de destruição do mesmo." Ou seja, este pode desempenhar dois papéis: o agente que auxilia na manutenção e preservação de uma cultura, ou o agente responsável pela total descaracterização dessa cultura, e da exclusão da população de fruição da sua própria cidade. Neste sentido, é necessário equacionar os diferentes usos e interesses de "exploração" económica, social e cultural da cidade na contemporaneidade, criando um balanço sustentável entre as medidas de refuncionalização, a reconversão do património e a sua autenticidade. "Mas se o turismo é capaz de gerar este conflito também deverá ser capaz de o resolver podendo até ser visto como potencial mecanismo de reconciliação da sociedade moderna como o passado" (Cabrita, 2010: 133). Interessa por isso medir as alterações que esta Indústria promove, criando um equilíbrio entre as medidas de refuncionalização, a reconversão do património e os interesses dos promotores, para que não se destrua a autenticidade do bem intervencionado. Por outras palavras, é necessário retirar os locais e os edifícios antigos do gueto museológico e financeiro através da sua refuncionalização e ressignificação, sem com isso perder a história e a cultura que acumulou no tempo. É aqui que nasce a missão vital da reabilitação, e, conseqüentemente, do processo de refuncionalização, de adequar os usos previstos não só às especificidades morfotipológicas e construtivas das preexistências, mas também às necessidades sociais contemporâneas. Assim sendo, o projeto de arquitetura deve respeitar a dignidade da construção "original", assim como o valor que tempo insurgiu no edifício, reconectando as partes de acordo com um modo contemporâneo de viver e perceber o património. Como Lacerda nos indica, as nossas cidades são espaços dinâmicos, vivos (2014: 156). Se interrogarmos a história da nossa cidade, a Lisboa que herdámos, deparamo-nos com camadas temporais que se sobrepõem no tempo e que são responsáveis pela sua caracterização morfológica. Sendo as cidades dinâmicas, e resultantes de um crescimento histórico e cultural decorrente das alterações sociais, culturais e económicas, "a identidade urbana não pode ser considerada senão de um modo também dinâmico (...) se a natureza da arquitetura e da cidade é uma natureza transformativa, onde elementos ou ordens fundamentais permanecem ao longo do tempo, as identidades urbanas terão de estar necessariamente em permanente mutação."

Neste processo surgem novas perspectivas sobre a reabilitação urbana e colocam-se questões sobre outras formas de abordagem possíveis de intervenção no edificado, que possam definir diferentes tipos de ambiente e vivências urbanas que dêem resposta às necessidades atuais e

que proporcionem um equilíbrio entre os pressupostos culturais da salvaguarda do património e os processos de transformação.

Nesta procura de potenciar a obra, Cesare Brandi (1906-1988) defende a reutilização do edificado de forma a preservá-lo no tempo. Sendo a arquitetura feita pelo homem para ser experienciada, está inevitavelmente sujeita a transformações contínuas que necessariamente não concorrem para a perda do seu significado, mas para o reforçar. Tal como Carsalade (2015: 65) argumenta:

O que se preserva na realidade, é a identidade em transformação, ou seja, a preservação não está na capacidade do bem de permanecer como está, mas na sua capacidade de manter significação junto com as mudanças socioculturais. (...) não há, portanto, como buscar o essencial do objeto de restauro numa ideia imutável de "objeto" que sobreviveu à história, pois ele está inserido na história da vida, a qual se caracteriza pela transformação. A questão da preservação centra-se agora, no conceito de transformação e na conjugação das estruturas históricas e das inovações contemporâneas. Contudo, para que a reabilitação seja possível, é necessário proceder a uma cuidadosa orquestração de interesses, na qual a refuncionalização e a reutilização se tornaram a ponte possível entre o desejo público de preservação do património e o desejo privado de acumulação de capital. É nas ações de refuncionalização e reutilização do património construído que a sua significação se eterniza, e que muitas vezes está associada a facto de determinado objeto se tornar uma atração turística. Como nota Aloise, "tem a notável capacidade de *transcender* a mortalidade humana, de ser produção de história e de ser *ressignificada e reapropriada* para cada época e cada fruidor." (2003: 1).

Neste sentido, o património pode ser visto como um ser vivo, resultante de um "processo cultural" que proporciona uma constante revalorização e ressignificação dos seus valores pré-estabelecidos. Como Thus argumenta, "there is no past out there or back there. There is only the present, in the context of which the past is being continually re-created" (Thus, 1996 *apud* Smith, 2006: 58). Ou seja, é a experiência e a vivência do lugar, e as suas histórias passadas e presentes, que mantêm os lugares vivos. E é nesta evolução e adaptação às necessidades contemporâneas que se deve explicar a história da cidade de Lisboa.

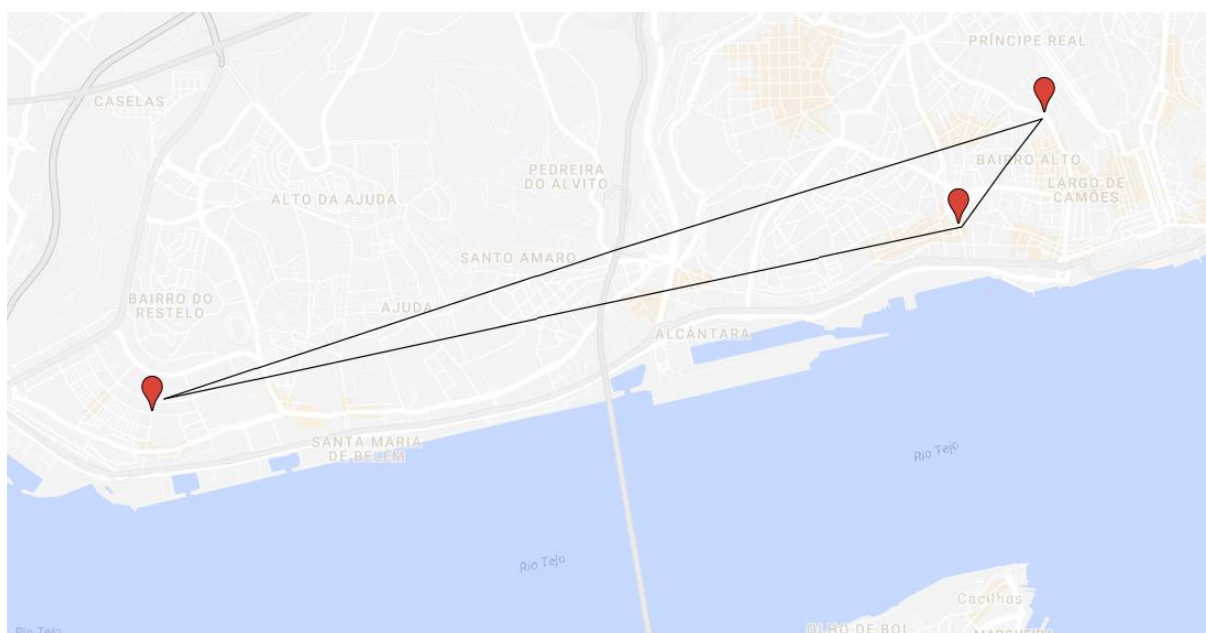


Figura 4 - Pormenor do mapa de Lisboa com a localização dos três palácios casos de estudo selecionados.

Três Palácios Casos de Estudo em Lisboa

Os três casos de estudo com que gostaria de terminar esta breve reflexão pertencem à caracterização que fiz dos conceitos de refuncionalização e ressignificação do património arquitetónico. São três obras diretamente relacionadas com a relação que o património arquitetónico detém com o turismo na contemporaneidade. Referem-se por isso à tradição de intervenções no património. Tendo um carácter exemplar, podem indicar linhas de compreensão do atual paradigma da reabilitação nos centros históricos de Lisboa.

O Palácio Casa do Governador da Torre de Belém (Belém, séc. XVI), hoje reabilitado como Hotel Palácio do Governador, pelos Arquitetos Jorge Cruz Pinto e Maria Cristina Mantas (2005), é uma obra de referência dessa possibilidade de criar uma atmosfera moderna em edifícios com valor histórico e patrimonial. Trata-se de um edifício palaciano arrabaldino, aproximando-se de uma casa de quinta, com dois corpos distintos, que o projeto de arquitetura procurou adaptar à estrutura espacial e construtiva do edifício, potencializando o valor de uso do espaços através da restituição da memória do edifício. Nesta Casa, sente-se a estratificação do tempo que os Arquitectos Jorge Cruz Pinto e Maria Cristina Mantas souberam articular entre elementos preexistentes e elementos contemporâneas, numa atenção ao detalhe que não põe em causa a integridade do conjunto.



Figura 5 - Palácio Casa do Governador da Torre de Belém, Belém, Lisboa. Fachada Sul, Terraço. DGCP

Figura 6 - Palácio Casa do Governador da Torre de Belém, Belém, Lisboa. Reconversão em Hotel. Vista da Fachada Sul. © Jorge Cruz Pinto & Maria Dantas Arquitectos, Lda.

O Palácio dos Condes de Lumiares (Bairro Alto, séc. XVII-XVIII) tem a sua obra a decorrer, encontrando-se fechado e entaipado, o que não permitiu visitar o local. É um projeto recente, numa das mais emblemáticas artérias de Lisboa, Cais do Sodré ao Príncipe Real, na qual há uma forte dinamização social e cultural, resultante da reabilitação patrimonial que se faz sentir. O edifício, que pertenceu ao grupo hoteleiro Carlos Saraiva, é hoje alvo de um projeto de reconversão da MetroUrbe que visa restituir a aura o edifício mantendo a métrica que deriva das fachadas. Ao contrário do projeto do Palácio Casa do Governador da Torre de Belém, que resulta da articulação dos elementos estruturais da preexistência, em contraste com a obra nova, e na reconstituição e preservação dos achados arqueológicos, que são incorporados subtilmente no projeto, aqui o projeto resulta de um fachadismo notório.



Figura 7 - Pormenor da vista lateral do Palácio dos Condes de Lumiares (1994) DGPC.

Figura 8 - Apresentação 3D do projeto de reconversão do Palácio dos Condes Lumiares. Fachada S. Pedro de Alcântara e Travessa Água da Flor. © MetroUrbe, Projetos e Consultoria em Arquitectura, Lda.

O Palácio Conde-Barão do Alvito (séc. XVI-XVII) é, dos três, o único que ainda está em vias de licenciamento, pertencendo atualmente à mesma entidade promotora do Palácio dos Lumiares. A contemporaneidade das arquiteturas destes três casos é evidente neste último, onde se verifica a atual ideia do turismo como um processo económico, social e cultural ativo na cidade de Lisboa.



9. Largo do Conde Barão no princípio do século XX. © Joshua Benoliel. Arquivo Municipal de Lisboa.



10. Pormenor da Fachada Principal do Palácio Conde-Barão do Alvito (2006). © João Paulo Machado.

Estas três obras sucintamente descritas inscrevem-se na tradição portuguesa de reutilização do património mas alargam-na pelas potencialidades conceptuais e conceituais que promovem como exemplos contemporâneos da intervenção patrimonial, e a partir dos quais se pode recomeçar a discussão.

Considerações Finais

A refuncionalização da arquitetura das três edificações nobres dos centros históricos de Lisboa – Palácio do Governador da Torre de Belém, Palácio dos Lumiares e Palácio do Conde-Barão do Alvito – deu-nos uma percepção viva do tempo e das alterações e modificações a que estes espaços são sujeitos em benefício das vivências contemporâneas da cidade de Lisboa. Foi devido à constatação do valor primário dos palácios de Lisboa para a manutenção da memória física da história da cidade e da sua interligação com os novos circuitos de turismo que foi constatada a necessidade de reativação destes espaços. Contudo, a verificação dos perigos inerentes à estreita relação entre o valor económico e o património contribuiu para a necessidade de redigir as primeiras recomendações para a sua preservação e conservação. Observando-se, por um lado, uma corrente conservadora e, por outro, uma corrente intervencionista que vê o património como um processo cultural interdependente das mutações urbanas da própria cidade. Como tal, deve e tem de ser readaptado às exigências da vida contemporânea, como uma forma de salvaguarda e criação de novos valores sociais e culturais. Como Smith (2006) afirma, consideramos que é nesta contínua vivência do espaço e na troca de pareceres entre os envolvidos sentimentalmente, economicamente, culturalmente ou sociologicamente, que o nosso património perdura no tempo e na memória dos cidadãos, e não a sua petrificação no tempo. Ou seja, são os usos que constituem os locais como património e não o simples facto da sua existência.

Neste sentido, a reflexão e problematização sobre como deve o património edificado ser intervencionado leva-nos a crer que esta relação deve ser mantida como um ato crítico. Consideramos que o espaço arquitectónico construído, estando em contínua mutação e tendo evoluindo com os tempos, deve responder às necessidades que cada tempo lhe impõe, e às mudanças e aos diferentes fatores exteriores à própria arquitetura, sejam eles de caráter político, cultural, social ou económico. No entanto, para que seja sustentável a relação entre a sua fisicalidade, a sua memória, o seu valor e os interesses externos que suscita, é necessário que as equipas envolvidas, assim como a entidade promotora do projeto, tenham consciência de que independentemente do objetivo da reabilitação, se é a concretização de uma reestruturação formal ou funcional, a sua valorização depende precisamente do facto de estar integrada num edifício histórico, sendo por isso importante que a intervenção seja realizada com o intuito de preservar as sobreposições e camadas que a história lhe soube dar, que não só refletem a sua evolução como a sua manutenção no tempo. Neste sentido, consideramos que só a partir de um estudo fundamentado do bem edificado, das suas memórias e das alterações que teve ao longo do tempo é que se poderá decidir sobre qual a melhor forma de intervenção, que sem dúvida depende de um conjunto de premissas interrelacionadas com a singularidade de cada edifício e da forma como a ruína nos chega do passado.

Podemos ver que nos dois primeiros casos de estudo – o Palácio Casa do Governador e o Palácio dos Condes de Lumiares –, cada projeto tentou dar respostas a fatores comuns, embora sejam completamente distintos, primeiro porque a preexistência assim o requer, segundo porque existem soluções arquitectónicas distintas. Não podemos dizer que haja um modelo de intervenção ou soluções universais, nem se deve sistematizar uma forma de intervir, porque a institucionalização de um pensamento que rege a forma como se intervém no património contribui muitas vezes para a uniformização territorial, em vez de primar pela singularidade arquitectónica e urbana da cidade. Esta normalização da intervenção deve apenas conter diretrizes sujeitas a interpretação e coadunadas às exigências estruturais e formais de cada edifício, sendo necessário adequar o tempo da sua conformação, a sua historicidade, ao tempo em que se apresenta.

No âmbito das questões e reflexões que ficaram por responder, pretende-se dar total continuidade às premissas estabelecidas, prosseguindo com este estudo através da investigação mais aprofundada que o doutoramento possibilitará, partindo da análise propositiva de que a reabilitação e refuncionalização do património arquitectónico tem contribuído para a criação de novos centros urbanos dentro dos próprios centros históricos de Lisboa, nomeadamente no que concerne ao eixo Cais do Sodré – Príncipe Real. Pretendemos conhecer a regeneração urbanística desta zona central e privilegiada da cidade, afirmando a polaridade urbana desta nova centralidade, confinada à estreita relação entre o património e a criação de novos espaços de fruição, conseqüente oferta comercial, turística e hoteleira, que cremos que contribui para a dinamização da cidade de Lisboa.

Bibliografia

- AGUIAR, José** - Reabilitação ou Fraude?. RP-Revista Património. nº 2 (2014), pp. 56-69.
- ALOISE, Julia Miranda** – O Restauro na Atualidade e a Atualidade dos Restauradores. (2015). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/>
- ALVES COSTA, Alexandre** – O Património Entre a Aposta Arriscada e a Confidência Nascida da Intimidade. Jornal de Arquitetos. nº 213 (2003), pp. 7-13.
- APPLETON, João** – Património urbano: boas práticas de conservação e reabilitação de edifícios. RP-Revista Património, nº1 (2013), pp. 30-35.
- APPLETON, João** – Reabilitação de edifícios antigos: patologias e tecnologias de intervenção, Lisboa, Edições Orion, 2003.
- ARROYO, Elizabeth Cárdenas** – Arquitecturas Transformadas: Reutilización Adaptativa de Edificaciones en Lisboa 1980-2002. Los Antiguos Conventos, Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 2007.

Tese de doutoramento.

BALLART, Josep – El Patrimonio Histórico y Arqueológico: valor y uso. Barcelona: Editorial Ariel, 1997.

BRANDI, Cesare – Teoria do Restauro. Lisboa: Orion, 2006.

CABRITA, Filipa – Turismo para a construção de uma paisagem cultural. Sedução, símbolo e autenticidade. Joelho – Revista de **Cultura Arquitetónica**: Mulheres na Arquitetura, nº 1 (2010). Disponível em: <http://impactum-journals.uc.pt>.

CANNATÀ, Michele e Fernandes, Fátima – Construir no tempo. Lisboa: Estar Editora, 1999.

CARSALADE, Flávio – O Passado Presente: Problemas epistemológicos do restauro arquitetónico. Joelho – Revista de Cultura Arquitetónica, nº 6 (2010). Disponível em: <http://impactum-journals.uc.pt>.

CASTELO BRANCO, Patrícia M. – Património Histórico e Turismo: Uma Construção Social. (2005). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/>

CHOAY, François – Alegoria do Património. Lisboa: Edições 70, 2005 (Edição original, 1982).

CHOAY, François – As Questões do Património: antologia para um combate. Lisboa: Edições 70, 2011 (Edição original, 2009).

CUSTÓDIO, Jorge – Salvaguarda do Património – Antecedentes Históricos: De Alexandre Herculano à Carta de Veneza (1837-1964). **Dar Futuro ao Passado**, catálogo da exposição realizada na Galeria de Pintura do Rei D. Luís. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitetónico e Arqueológico, Secretaria de Estado da Cultura, 2005.

Estratégia para a Reabilitação Urbana em Lisboa 2011/2024. Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, (Online). Disponível em: <http://www.cm-lisboa.pt/viver/urbanismo/reabilitacao-urbana/estrategia-de-reabilitacao-urbana>

FEILDEN, Bernard M. – Conservation of historic buildings. Amesterdão: Architectural Press (2003) (3ª Edição).

FIGUEIRA, Jorge – Do românico ao minimalismo: os caminhos da intervenção patrimonial em Portugal, RP – Revista Património, nº1 (2013), pp. 16-23.

GRACIA, Francisco – Construir en lo Construido: La Arquitectura com Modificación. Madrid: Nerea, 1992.

HARRISON, Rodney – Heritage: critical approaches. Londres: Routledge, 2013.

HILDHFIELD, David – Rehabilitation and Re-use of Old Buildings. Londres: E & FN Spon, 1987

LACERDA, Manuel – Entre a memória e a criação: seis questões, RP – Revista Património, nº 2 (2014), pp. 154-159.

LAGUNES, Maria Margarita – La Restauración después de Cesare Brandi, em Marco Aurélio Gomes e Elyane Corrêa (org.), Reconceituações contemporâneas do património, Coleção Arquimemória, 1. Salvador: EDUFBA, 2011.

LOPES, Bárbara – Homens e Pedras. A Identidade a Reencontrar, em Clemente Augusto (org.), Reabilitação Urbana: Núcleos Históricos. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, Pelouro da Reabilitação Urbana dos Núcleos Históricos (1993), pp. 43-50.

LUIS, Nádia – Refuncionalização da Arquitectura: Abordagens Patrimoniais na Cidade. Lisboa: ISCTE-IUL, 2016. Dissertação de Mestrado.

PEREIRA, Paulo – Acerca das Intervenções no Património Edificado. Alguma História, Intervenções no Património 1995-2000: nova política. Lisboa, IPPAR (1997), pp. 14-21

PEREIRA, Paulo – Intervenções arquitetónicas recentes no património edificado. Jornal de Arquitetos, nº 213 (2003), pp. 14-21.

RAMALHO, José Filipe – Património e turismo ou turismo e património. Revista Portefólio, nº 1 (2005), pp. 62-67.

RODRIGUES, Paulo Simões – Lisboa. A Construção da Memória da Cidade. Casa do Sul Editora, Centro de História da Arte da Universidade de Évora: 2005.

SMITH, Laurajane – Uses of Heritage. Londres, Routledge: 2006.

VENDA, Cátia F. – Reabilitação e Reversão de Usos: o caso das pousadas com património. Lisboa, Instituto Superior Técnico, 2008. Dissertação de Mestrado

IV. ARTES



LUÍSA ALMEIDA (ISCTE-IUL)

Paula André (ISCTE-IUL – DINÂMIA'CET-IUL)

“*Regresso (s) à Tradição na Arte Contemporânea*”

Resumo

O estudo *Regresso(s) à Tradição na Arte Contemporânea* tem como principal objectivo elaborar uma reflexão em torno da complexa relação entre os conceitos de “Tradição” e “Arte Contemporânea” no panorama artístico do final do século XX e inícios do século XXI. São abordados os impactos da globalização que resultaram numa internacionalização e renovada inclusão no mundo da arte. Apesar do conceito de Arte Contemporânea ser difícil de definir, destaca-se a sua ampliação e diversidade. Picasso é assumido como caso de estudo paradigmático do contributo da Tradição num artista de vanguarda, analisando-se os anos de formação artística de Picasso nas academias tradicionais, as suas obras de juventude, e o desenvolvimento do seu legado e a sua influência em artistas contemporâneos. Aborda-se o contributo do conceptualismo, movimento impulsionado tanto por Duchamp como Kosuth, cujos ideais parecem assumir hoje os destinos do cânone e são alvo de diversas apropriações. Será objecto de estudo da análise e da reflexão o legado de ambas as vertentes, representado por tantos outros artistas contemporâneos: David Hockney, “geração Turner”, Chris Ofili, Damien Hirst ou Tracey Emin. David Hockney é também objecto de análise, pelo contributo da Tradição na sua obra e pela sua profunda pesquisa sobre os mestres da História de Arte.

Palavras-chave: **Tradição, Arte Contemporânea, Arte Conceptual, Pablo Picasso, David Hockney**

Introdução

A pertinência do estudo da relação entre os conceitos “Tradição” e “Arte Contemporânea” no início do século XXI advém da quase inexistência de estudos que se foquem nesta específica relação, embora tanto o conceito de “Arte Contemporânea” como o de “Tradição na Arte” tenham motivado diversos estudos.

Assim, partindo do panorama contemporâneo da arte, procurou-se definir o termo “Arte Contemporânea” enquanto conjunto das obras, artistas e instituições artísticas, tanto de finais do século XX, como do século XXI. Isto proporciona uma reflexão sobre questões como as consequências da modernidade no mundo da arte, os efeitos da globalização e a proliferação tanto de eventos de arte, como de instituições artísticas, recorrendo-se ao *Prémio Turner* (1984-) como exemplo do panorama actual. Este prémio levanta questões relativas não só à sua selecção como ao poder das instituições artísticas na difusão da arte e no reconhecimento de artistas no século XXI. O prémio e as exposições anuais que têm lugar no âmbito do *Prémio Turner* permitem um vislumbre sobre as principais características da arte do século XXI, por não se cingir apenas a expressões plásticas tradicionais e por permitir a qualquer artista, de qualquer nacionalidade, a oportunidade de se candidatar, desde que resida no Reino Unido.

O conceito de “Tradição” na arte, embora associado às academias artísticas do passado, surge aqui como representação dos valores tradicionais na arte. Estes advêm das técnicas clássicas, com grande incidência no desenho, na representação figurativa e no estudo das obras dos mestres da História de Arte. Pretendeu-se investigar como estes valores tradicionais podem contribuir para uma expressão plástica de vanguarda. Para tal, Pablo Picasso (1881-1973) é eleito

como caso de estudo paradigmático. Esta escolha justifica-se com o seu reconhecimento enquanto figura maior da História de Arte, com a sua obra de ruptura, o seu contributo para algumas das vanguardas do início do século XX, a sua formação profundamente académica e a presença de referências tradicionais nos seus trabalhos.

Outro factor relevante é a influência que a obra de Picasso representa para um vasto conjunto de artistas actuais, de expressões plásticas e gerações diferentes, mas que usam o mestre espanhol como referência. Entre eles destaca-se David Hockney (1937-), não só por encontrar, nas figuras do passado, uma referência, mas por recorrer à Tradição para criar obras de vanguarda.

Dentro do campo da teoria da arte do século XXI, é pertinente indagar qual o papel da Tradição e qual a sua relevância nas academias artísticas actuais, com os seus novos planos curriculares, e cujo cânone difere dos cânones do passado.

Para compreender o salto temporal e a mudança ocorrida, é abordada a Arte Conceptual, analisando os seus ideais, origens, percurso e artistas que lhe estão associados, como Marcel Duchamp (1887-1968) e Joseph Kosuth (1945-).

Embora o tema deste trabalho não se foque somente em Pablo Picasso, é inegável a importância da Tradição na obra deste artista. Daí a importância da exposição *El Primer Picasso*, de 2015, dedicada aos seus anos de formação académica, em que se realça a Tradição como elemento basilar para a sua obra futura. Embora o mestre espanhol seja um dos pintores mais referidos em trabalhos académicos, monografias, catálogos e artigos, a sua infância e a sua formação académica continuam a ser períodos menos explorados, quando comparados à sua obra de vanguarda.

A exposição *El Primer Picasso* realizada no *Museu de Belas Artes de Corunha*, cidade onde Picasso passou parte da infância, partiu de uma estratégia de marketing cultural, fundamental no ramo da museologia e das instituições artísticas actuais, e que procurou valorizar aquela região do país explorando a ligação local do artista, conseguindo desta forma a singularidade necessária para responder a uma sociedade simultaneamente global e local.

Igualmente importante para o desenvolvimento deste estudo foi a exposição *Picasso Mania*, que esteve patente no *Grand Palais* de Paris (2015-2016) e que veio confirmar a importância e o interesse actual pelo mestre espanhol, revelando como a sua obra influenciou e continua a influenciar tantos artistas. A lista de nomes exibidos na exposição é tão extensa, quer em número, quer em variedade, que a mesma se tornou no seu registo mais completo, servindo também para medir a evolução do seu legado.

Em Abril de 2017 foi inaugurada, no *Museo Reina Sofia* de Madrid, a exposição *Piedad y terror en Picasso. El camino a Guernica*, integrada na comemoração dos 80 anos da *Guernica* (1937), procurando narrar as circunstâncias pessoais e históricas, assim como a radical transformação artística experimentada por Picasso a partir de finais dos anos 20, colocando-a em paralelo com 180 outras obras, revelando os caminhos invisíveis de um ícone, de silêncio ensurdecido dos símbolos de espanto, e a beleza e a monstruosidade presentes na obra que se converteu,

segundo o comissário T. J. Clark (1943-), “na cena trágica da nossa cultura” (Dossier de Prensa, 2017).



Figura 1 - Pablo Picasso. *Guernica*, 1937.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Collection, Madrid, óleo s/ tela, 349,3 x 776,6 cm

A exposição permite reflectir sobre modelos que inspiraram esta obra de Picasso, sendo possível destacar, entre muitas outras, a pintura *Scene of the Deluge* (1827) de Joseph Desire Court (1797-1865) ou a ilustração de *Beatus de Saint-Sever* (1050-70).

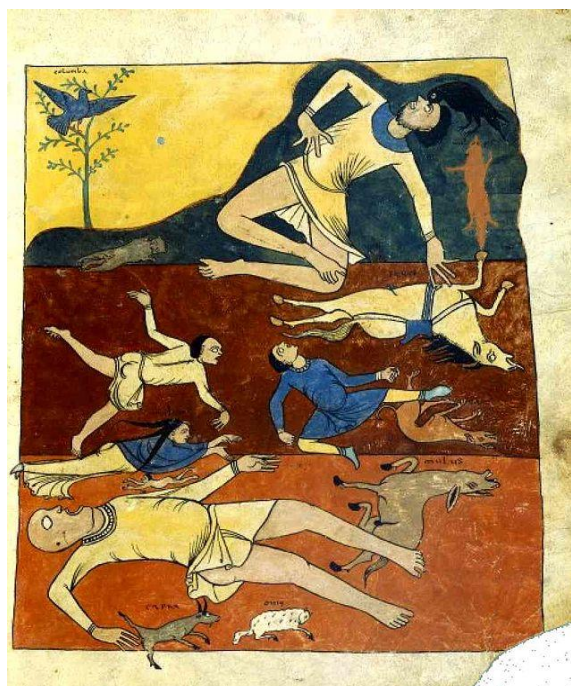


Figura 2 - *Beatus de Saint-Sever* (1050-70),
Bibliothèque Nationale de France



Figura 3 - Joseph Desire Court, *Scene of the Deluge* (1827),
Musée Beaux-Arts de Lyon, óleo s/ tábuca, 279x221 cm

Em 2011 o director de fotografia Jose Luis Alcaine (1938-) propunha uma nova teoria em torno da Guernica, Analisando fotograma a fotograma o filme *A Farewell to arms* (1932), do realizador Frank Borzage (1894-1962), baseado no romance de Ernest Hemingway (1899-1961), desvendou citações do filme na composição da pintura (Fernández-Santos, 2011).

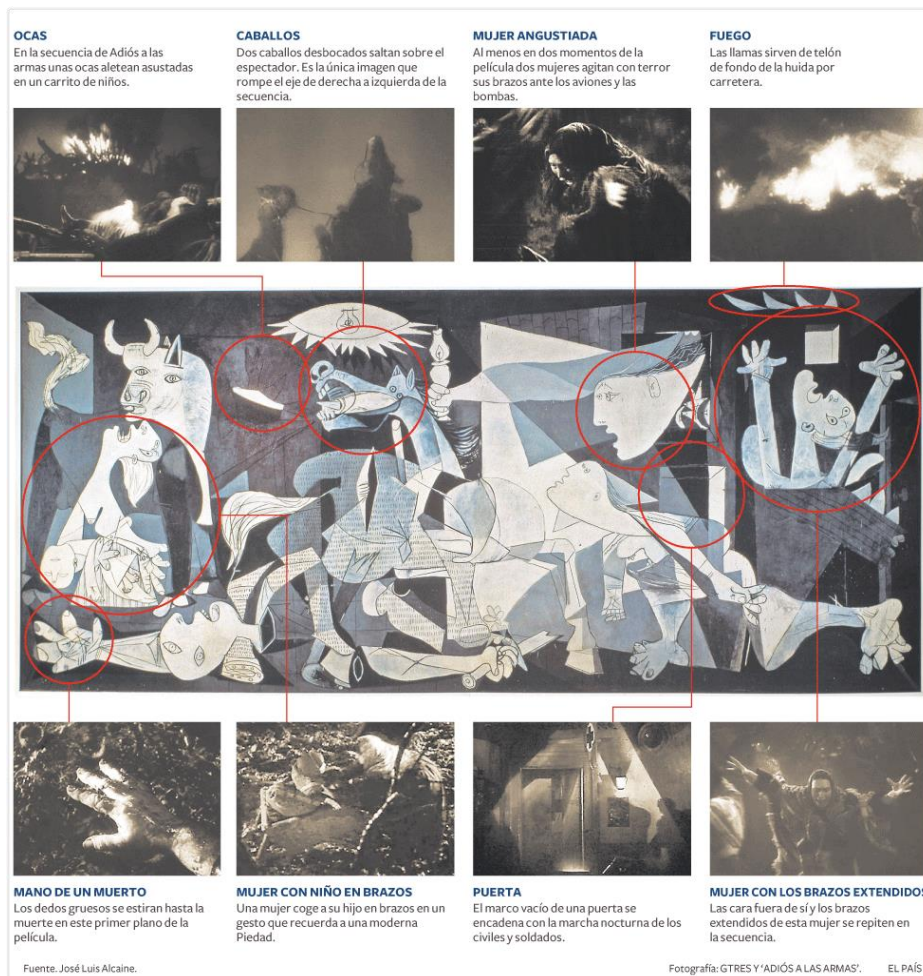


Figura 4 - Un enigma cinematográfico tras el 'Guernica' de Picasso.
El País (9 Setembro), 2011.

Apresentação do estudo

A História de Arte é uma história de apropriações. Artistas incorporam no seu trabalho formas e procedimentos formais de mestres antigos e assim estabelecem um diálogo com estes modelos venerados. Os Maneiristas mantiveram um diálogo com Michelangelo; Ingres com Raphael; Delacroix com Rubens; Manet com Velásquez; Cézanne com Poussin; e Picasso com todos estes e muitos outros (Hockney, 1988: 41).

Vivemos num mundo complexo, fruto do fenómeno da globalização, com uma sociedade em rede onde tudo aparenta estar inter-relacionado. Através da profusão de novas tecnologias e dos meios de comunicação, tornou-se obsoleto o uso de verdades incontestáveis (Giddens, 1991). No mundo da arte actual procura-se a reflexão individual, e tudo pode ser questionado. A arte assume um papel intrínseco à cultural digital, apropriando-se do desenvolvimento tecnológico. O resultado foi uma súbita internacionalização, a redefinição e variedade de expressões artísticas e a inclusão de elementos quotidianos num universo temático, até então restrito (Rush, 1999).

A amplitude da Arte Contemporânea torna-a difícil de definir, mesmo recorrendo a elaboração de novas teorias de arte (Freeland, 2003). A multiplicidade de artistas não tem precedente e a diversidade das suas expressões também não. No entanto, podem-se observar algumas características que, pouco a pouco, se vão tornando evidentes. Há uma constante e incessante procura pela novidade, tudo serve para elaborar a composição, ora recorrendo a fluídos corporais, matéria fecal, animais mortos, ora misturando tudo isto com temas sensíveis, como a religião, tendo como principal objetivo que a obra artística surpreenda, choque e perturbe. Esta obsessão vai obscurecendo elementos como a arte figurativa e o valor da técnica. Fá-lo sobre a pretensão de um determinado conceito.

A exposição anual do *Prémio Turner*, organizada pela *Tate Britain*, permite um vislumbre das características da Arte Contemporânea. Helen Marten (1985-), vencedora do *Prémio Hepworth* de escultura, cujas obras transitam entre a escultura e a instalação e nas quais usa produtos industriais, desenhos de arquitectura, pele de peixe, casca de ovo, ou cotonetes, recebeu o *Prémio Turner* de 2016. Alex Farquharson, curador, professor, crítico de arte e actual director da *Tate Britain* e presidente do júri, considera a obra de Helen Marten "incessantemente intrigante" (Brown, 2016). Segundo Will Gompertz, editor da secção de artes da BBC, os trabalhos desta artista "formam um complexo quadro de ideias e associações" e funcionam como "puzzles poéticos" (Gompertz, 2016). Um dos objetivos do prémio é promover a discussão crítica e o debate, e algumas das obras expostas na exposição têm promovido isso mesmo, a par de ampla controvérsia (Button, 2005). A questão pode ser exemplificada através de obras como *My Bed* (1998) de Tracey Emin (1963-), uma das obras seleccionadas para a *shortlist* do *Prémio Turner* em 1999, cuja composição incluía uma cama por fazer, suja com cinzeiros e preservativos, e da qual alguns críticos referiram ser difícil de considerar como arte (Jones, 2015). Outro exemplo é o de Chris Ofili (1968-), vencedor do prémio em 1998 e cuja obra *No Woman, No Cry* (1998) inclui na sua composição matéria fecal (Weintraub, 2003), ou de Damien Hirst (1965-), também vencedor do prémio e cuja obra *Mother and Child Divided* (1993) exhibe dois corpos de vacas divididos ao meio e expostos numa *vitrine*, revelando as suas vísceras conservadas em formol (Freeland, 2004).



Figura 5 – *My Bed* (1998), Tracey Emin.



Figura 6 - *Mother and Child Divided* (1993), Damien Hirst.

Igualmente invulgar foi a obra *The lights going on and off*, de Martin Creed (1968-), vencedor em 2001, e que se distingue pelo facto do artista não ter acrescentado qualquer objecto ao espaço de exibição. A obra consistia em intervalos de cinco segundos de luz, iluminando uma galeria, seguidos de um momento de escuridão (Jones, 2013). Em 2006, o prémio foi para a pintora Tomma Abts (1967-), vencedora contestada por não ter formação académica, por as suas obras se restringirem ao modesto formato de 48 x 38cm, e por não usar nenhum material enquanto fonte de inspiração, nem ter uma ideia pré-concebida da composição final da obra (Button, 2007).



Figura 7 – *The Lights Going On and Off* (2008), Martin Creed

O tipo de obras impulsionadas e promovidas pelo *Prémio Turner* tem gerado diversas questões. Kim Howells (1946-), contesta a sua seriedade devido ao peso que o conceito tem no seu critério (s.a, 2002). Para David Hockney (1937-), o *Turner* é um reflexo de como a *Arte Conceptual* é privilegiada pelas diversas instituições artísticas (Hockney citado por Gompertz, 2012). Hockney observa também como as academias artísticas se alteraram, dando lugar a um novo padrão de academismo nas escolas de arte, que se reflecte numa constante procura pela abstracção, representada como verdadeira vanguarda e tornada no seu cânone (Hockney, 1988). Esta mudança do valor estético das academias artísticas deve-se, em parte, a uma nova percepção da História de Arte, assumida em prol de novos ideais (Denis, 2000). Paralelamente ao desaparecimento dos valores estéticos das antigas academias, ocorre actualmente uma perda no mundo da arte, que se traduz numa pobreza para a arte do século XXI (Johnson, 2003). Esta perda advém de uma desvalorização da Tradição devido ao esbatimento e, nalguns casos, desaparecimento, da aprendizagem de técnicas clássicas no ensino das artes (Johnson, 2003). David Hockney considera a *Arte Conceptual* como o catalisador que originou a desvalorização da Tradição e da arte figurativa na Arte Contemporânea (Gompertz, 2012). Criou-se um monopólio da *Arte Conceptual*, que leva a que os artistas contemporâneos tendam a negligenciar as técnicas clássicas, preferindo procurar novas expressões (Lee, 1997).

De facto, na sua origem, a *Arte Conceptual* contestou todas as formas de arte que a antecederam, rejeitando a Tradição, a técnica, a arte enquanto objecto. O material usado deveria ser secundário e desprezioso. O elemento principal era a ideia. A consequência deste corte com a Tradição é uma procura constante pela novidade e a apropriação de elementos

até então nunca usados em composições artísticas, tais como produtos e objectos do quotidiano (Godfrey, 1998). Esta crítica motivada pelo movimento conceptual não demorou a generalizar-se, invadindo as arcaicas academias tradicionais e assumindo-se enquanto novo código académico, ao mesmo tempo que condenava a corrente vigente de ensino ao desaparecimento.

Joseph Kosuth (1945-), um dos principais impulsionadores da *Arte Conceptual*, recorreu ao exemplo de Pablo Picasso para reflectir sobre a essência da arte, referindo-se ao legado do mestre espanhol como sendo irrelevante. Justificava-se referindo a institucionalização promovida pelos museus de arte, que haviam tornado Picasso imune a qualquer crítica, condenando assim as suas obras a serem meros objectos decorativos (Kosuth, 1991). Para superar esta aparente crise na arte, apelou a uma rejeição dos estímulos visuais, o elemento essencial de uma obra deveria ser o seu conceito. Durante as décadas de 80 e 90, a arte associada ao conceptualismo encaminhou-se para um domínio do panorama artístico, reduzindo a obra de plenitude visual, exuberante e emocional de Picasso à lixeira da história (Ottinger, 2016). Foi a época em que múltiplos artistas se referenciaram em Marcel Duchamp, afirmando-se no mundo da arte através de uma estética que valorizava a reflexão crítica e o objecto quotidiano (Ottinger, 2016).

Kosuth defendia que um artista bem sucedido, ou considerado como tal, deveria sê-lo como resultado de um confronto com a autoridade das instituições, assumindo assim o significado da sua própria criação (Kosuth, 1991). Talvez seja paradoxal que a mesma crítica que Kosuth apontava à institucionalização dos movimentos de então, e a sua relação com o mercado de arte, também se possa aplicar hoje à *Arte Conceptual* (Godfrey, 1998). Em 1988, a crítica de arte Mary Anne Staniszwsk salientou como as novas obras conceptuais eram agora compreendidas enquanto objecto luxuoso (Staniszwsk citada por Godfrey, 1998). Também a associação entre *Arte Conceptual*, e a capacidade de provocar estranheza, inquietude (*uncanny*) e choque, levanta dúvidas sobre a apropriação e a produção artística a que determinados artistas hoje se dedicam. Tal como salienta Tony Godfrey, "é incerto se o choque, por vezes, não é utilizado como uma estratégia artística ou como um meio de obter atenção dos media – ou mesmo se os dois podem continuar a ser diferenciados. Em mais ninguém isto é tão verdadeiro como Damien Hirst, o artista mais ferozmente sensacionalista da década de noventa, muito devido ao corte de animais e à sua exibição em formol" (Godfrey, 1998: 379).

A *Arte Contemporânea* é um meio muito competitivo e a apropriação da *Arte Conceptual* apresenta-se com estratégia de modo a garantir visibilidade (Godfrey, 1998). Isto, somando-se ao monopólio criado, traduz-se numa falha, tendo em conta os pressupostos originais da *Arte Conceptual*, que se opunha à arte enquanto objecto e à sua comercialização. A *Arte Conceptual*, nascida do confronto com a institucionalização, tornou-se também ela institucionalizada.

Actualmente, tanto a obra de Picasso, como as observações de Kosuth sobre o valor da mesma, estão a ser reconsideradas (Ottinger, 2016; Kosuth, 1991). Acusada de irrelevância, por não confrontar ideais nem experiências e assim ser incapaz de gerar pensamento provocativo e nova arte, como se explica o elevado número de referências que são hoje feitas à obra de Picasso? Um exemplo da sua atemporalidade pôde ser comprovado na exposição *Picasso Mania* onde, através de obras de inúmeros artistas de gerações díspares, se descobriu um Picasso nunca esquecido e, inclusivamente, actual. Quer através da *Arte Pop*, que recuperou a

obra do mestre por meio dos processos de Andy Warhol (1928-1987), quer através de artistas como Jean-Michel Basquiat (1960-1988) ou contemporâneos como David Hockney, ou mesmo enquanto resultado da globalização, que permitiu a apropriação de Picasso tanto por artistas indianos, como do Médio-Oriente, China ou África. Hoje, ao dar a conhecer a homenagem de tantos artistas conceituados a Picasso, tornou-se notório como a sua importância se mantém intacta desde os anos sessenta, sendo notória a influência do pintor em áreas que vão da pintura à indústria automóvel (Ottinger, 2016).



Figura 8 - Femme D'Alger (1963), Roy Lichtenstein

brilhantes que se alternavam com pontos repetitivos. A repetição de pontos tornou-se não só num dos aspectos mais marcantes da obra de Lichtenstein, como também da arte do século XX (Ottinger, 2016: 151).

Há exemplos como Roy Lichtenstein (1923-1997) que não só reconhecia a enorme importância da obra de Picasso, como via a sua influência presente em trabalhos de diversos pintores como Jackson Pollock (1912-1956), reconhecendo-lhes mesmo dificuldade em se libertarem dessa sombra (Ottinger, 2016). Ele próprio, entre 1958 e 1960, procurou abandonar as suas tendências picassianas, optando por tornar americana a arte europeia, apropriando-se das novas imagens e modelos pictóricos da modernidade dos Estados Unidos (Ottinger, 2016). Na execução das suas figuras, apropriou-se da linha com que o artista espanhol definia as formas. Essa linha era utilizada na forma de contorno, de um modo simplificado e destacado, no qual os gestos das pinceladas originais eram apagados (Ottinger, 2016). Juntamente com o contorno, complementava as suas figuras com zonas não modeladas de cores primárias



Figura 9 – Untitled (2009), David Hockney

Já Hockney mantém sempre uma ligação próxima à obra de Picasso. Algum do seu trabalho recente, por exemplo, remete-nos para as técnicas usadas durante as filmagens dos documentários *Visit to Picasso* (1949) e *Le Mystère Picasso* (1956). Em 2008, Hockney recorreu a uma expressão inovadora através do seu Iphone. Usando uma aplicação chamada *Brushes*, que permite ao utilizador criar o efeito de uma pintura no ecrã do dispositivo, permitindo pinceladas de diferentes espessuras e cores, Hockney criou várias obras pintando flores e paisagens com o seu *smartphone*. Depois de enviar regularmente as obras para os seus amigos, fez uma exposição onde exibiu as mesmas (Ottinger, 2016).

Em ecrãs mais amplos, como o de um Ipad, e recorrendo a outras funcionalidades, o artista criou obras mais ambiciosas em que, à semelhança de Picasso nos filmes mencionados, conseguiu gravar os seus gestos. Isso possibilitou que o processo criativo destas obras fosse visualizado do início ao fim, levando David Hockney a afirmar que “a única experiência semelhante é quando alguém vê Picasso a desenhar sobre um vidro num filme” (Hockney citado por Ottinger, 2016: 53).



Figura 10 – Excerto retirado do filme *Le mystère Picasso* (1955), Henri-Georges Clouzot

David Hockney desenvolveu uma investigação relativa aos mestres do passado e às técnicas que utilizaram na execução das suas obras. Um dos seus principais focos de estudo incidiu no uso de lentes e espelhos para a criação de projecções vivas, recuando até ao início do século XV (Hockney, 2006). Estas pesquisas de Hockney não se restringiam somente às técnicas secretas dos

artistas passados, mas também às da actualidade, ao futuro e ao modo de observar imagens. Para ele tornou-se evidente que embora alguns artistas tivessem usado lentes e outros não, todos pareciam, depois do início do século XVI, ter sido influenciados pelas tonalidades, sombras e cores de uma projecção óptica (Hockney, 2006).

Hockney também esteve envolvido, durante algum tempo, numa importante investigação sobre Picasso (Hockney, 1998), um estudo crucial que o motivou a criar as suas próprias obras, sublinhando como “ele tem sido capaz de adaptar a sua leitura da arte de Picasso para os seus problemas de representação, específicos e variados, daí ter conseguido criar obras que são novas, inovadoras e pessoais” (Hockney, 1998: 41).

Quando Hockney compreendeu os métodos de Picasso, apercebeu-se de como as suas formas eram mais reais do que tudo o que já tinha observado (Hockney, 1993: 102). Ao comparar *The Intimate Toilet* (1715) de Jean-Antoine Watteau (1684-1721) e a *Femme Couchée* (1932) de Picasso, em Paris, a Dezembro de 1984, deparou-se com uma experiência fundamental para a sua compreensão da obra do espanhol (Hockney, 1993: 102).



Figura 11 – *Femme Couchée* (1932),
Pablo Picasso



Figura 12 - *The Intimate Toilet* (1715),
Jean Antoine Watteau

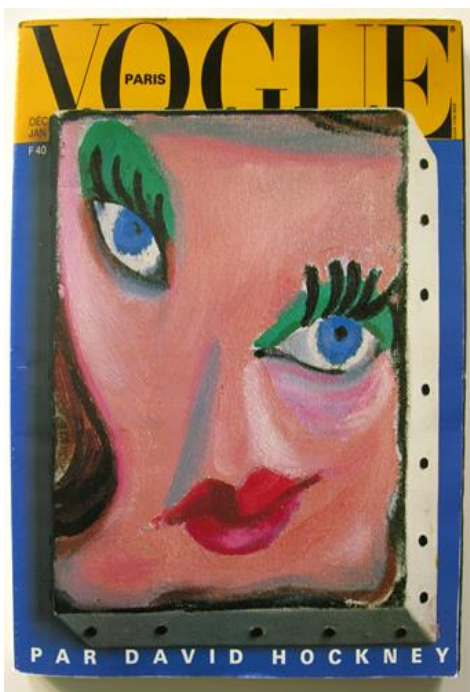
Ambas as obras representam um corpo feminino, mas a grande diferença entre elas começa pelo ponto de vista do observador. Na obra de Watteau, parece que se observa de uma outra divisão, a partir da porta de entrada (Hockney, 1993: 102). A obra *Femme Couchée* envolve o observador, a ponto deste sentir que está dentro do quadro, porque consegue observar, em simultâneo, tanto a parte da frente como a parte de trás do corpo feminino (Hockney, 1993). Esta comparação levou Hockney a ter consciência que o limite das obras está relacionado com o tempo, o movimento e, essencialmente, com a representação do espaço (Hockney, 1993).

Para estudar Picasso, Hockney adquiriu os volumes do catálogo de Christian Zervos (1889-1970) dedicados à obra do espanhol (Hockney, 1993). Estes documentos são únicos e todas as pinturas de Picasso nos últimos anos foram colocadas no catálogo pela ordem com que foram executadas. Devido à meticulosa organização dos catálogos, Hockney acredita que Picasso deveria estar a par de todo o trabalho de Zervos, sendo os catálogos feitos enquanto o artista

ainda era vivo (Hockney, 1993). Foi a partir destes catálogos que Hockney compreendeu que Picasso trabalhava em séries, constatando tanto os seus pontos de partida como os seus pontos de chegada (Hockney, 1993). A 2 de Janeiro de 1983, Hockney deu uma palestra intitulada de *Great paintings of the 1960's* referindo-se a trinta e cinco pinturas que Picasso executou em 1965 num período de nove dias (Hockney, 1988).

Nos meses que se seguiram, o artista reexaminou as imagens e, a 3 de Abril de 1984, deu outra palestra, reformulando a anterior, intitulada *Important Paintings of the Sixties*, em que abrangeu toda a produção artística do mestre espanhol entre 1963 e 1973, as suas obras finais (Hockney, 1988). O interesse por estas obras específicas veio marcar um ponto de viragem no modo de observar o trabalho de Picasso. Até então, os últimos anos de actividade artística do mestre espanhol haviam sido ignorados, tanto por críticos e coleccionadores, como pelo público em geral (Hockney, 1988:). Acreditava-se que a obra de Picasso se havia tornado repetitiva, uma situação que, segundo Hockney, ocorreu apenas devido a um erro de observação, destacando “o momento em que se começa a olhar cuidadosamente descobre-se que longe de ser repetitivo, o trabalho que ele estava a fazer nos anos sessenta era, de facto, inventivo a um nível muito, muito elevado (Hockney, 1993: 116).

Ao investigar este conjunto de pinturas recorrendo às reproduções no catálogo de Zervos, Hockney compreendeu que o próprio Picasso observara as suas obras impressas (Hockney, 1988). Isso levou-o a experimentar e a trabalhar o próprio processo de impressão. Desde os anos de 1920 que o processo mais utilizado para imprimir fotografias era o Meio-tom, que imprimia pontos de tinta para simular os tons contínuos das imagens. Foi este processo que Zervos usou para imprimir os seus catálogos e, para Hockney, não há dúvida que Picasso sabia desse método (Hockney, 1993: 116). Durante os anos 60, Picasso nunca chegou a exhibir estas imagens, nem foram organizadas grandes exposições do seu trabalho corrente (Hockney, 1993). Esta descoberta teve repercussões na obra de Hockney, motivando-o a explorar técnicas de reprodução e a criar imagens com o intuito de serem impressas, testemunhando “fiquei fascinado com a ideia de levar tudo mais além e realmente usar as próprias técnicas de reprodução. Para regressar à peça Vogue Christmas de 1985 – isso foi um trabalho feito deliberadamente para ir para aquelas páginas. Produzido deliberadamente, sabendo o processo pelo qual as imagens são colocadas na página. Um pouco mais tarde cheguei ao ponto em que poderia colocar algo na página impressa que não era de toda uma reprodução. E isso pareceu-me vir quebrar outro limite; outra barreira” (Hockney, 1993: 117).



Hockney recorda que pouco tempo depois da sua colaboração com a revista Vogue, iniciou um período de experimentação recorrendo a uma máquina fotocopiadora. Tirava fotografias a fotografias para depois fazer cópias utilizando quatro cores e tamanhos diferentes, sendo as mesmas colocadas nas páginas da revista. O modo como a própria máquina interpretava as imagens, através de uma impressão barata, era uma das particularidades que interessou o artista levando-o a fazer novas descobertas (Hockney, 1993).

Figura 13 – Vogue Paris (1985), David Hockney

Como Bruce Nauman (1941-) afirma, é uma influência difícil de evitar, afirmando “certamente, de uma maneira ou de outra, Picasso teve uma influência no trabalho de quase todos – adorem-no ou odeiem-no, não pode ser ignorado (Nauman citado por Ottinger, 2016: 258). Mas, mesmo quando um artista se apropria da obra de vanguarda do mestre espanhol, está-se a apropriar da sua Tradição, pois tal carácter é indissociável da mesma. Todo o percurso de Picasso assenta num profundo domínio das técnicas clássicas e tradicionais.



Figura 14 - *Les Femmes d'Alger (O Version O)* (1907),
Pablo Picasso

Esse ponto pode ser observado na obra *Les Femmes d'Alger*, que chocou os observadores da época por apresentar uma linguagem nova quando, ironicamente, a mesma resulta de um regresso do pintor à Tradição. É evidente a influência clássica e renascentista, através de um estudo do corpo humano que advém dos desenhos de Michelangelo, e ao qual se deve a fragmentação dos corpos na obra, e à análise do artista sobre as máscaras tradicionais africanas, peça fulcral na mecânica de desconstrução e que culminaria com a redução das formas ao seu essencial (Warncke, 1992).

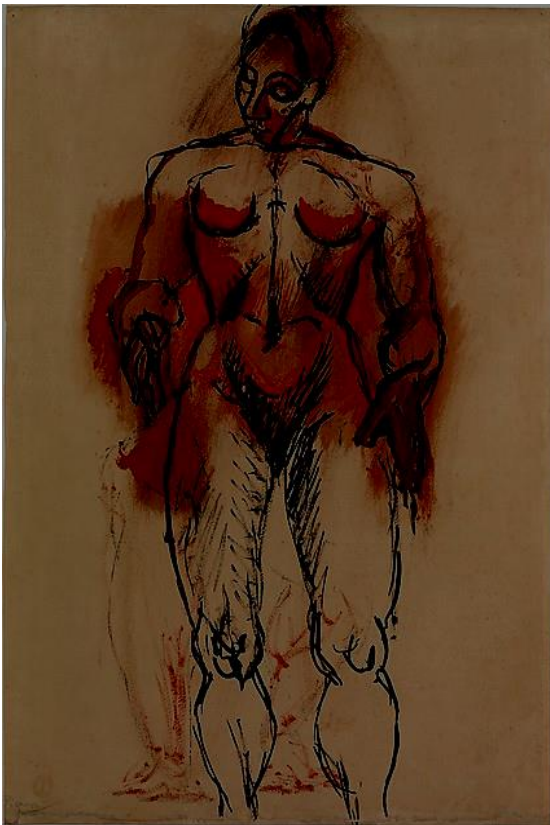


Figura 15 - *Standing Female Nude* (1907-06),
Pablo Picasso



Figura 16 - *Studies for the Sistine Chapel* (1512),
Michelangelo

Este processo de Picasso não é inocente e resulta da sua educação artística, incentivada pelo pai, através de um percurso académico profundamente tradicional e assente na aprendizagem de técnicas de representação, no desenho do corpo humano, animal, figuras mitológicas, ensino de história de arte e exercícios de cópia a partir da observação da obra de mestres do passado. O número de trabalhos produzidos na juventude de Picasso é imenso, servindo de exemplo da importância da aprendizagem a partir da execução prática. Apesar da produção académica, há espaço para uma constante experimentação. Mesmo tendo explorado muitos dos movimentos modernos que revolucionaram a arte, Picasso foi marcado e moldado por técnicas académicas consideradas mais tradicionais e das quais esses mesmos movimentos artísticos se tentavam afastar. Para Carsten-Peter Warncke, "Picasso o artista foi moldado pela educação e ideias académicas que então prevaleciam, como podemos claramente ver da sua juventude: a educação que recebeu foi a fabricação de um génio" (Warncke, 1992: 33).

O ensino tradicional de Picasso e as suas primeiras obras puderam ser observadas a partir da exposição *El Primer Picasso*, inaugurada a 19 de Fevereiro de 2015 no Museu de Belas Artes de Corunha (Pelaéz, 2015). A data marcou a celebração dos cento e vinte anos da primeira exposição de Picasso, no ano de 1895, em Corunha, cidade directamente relacionada com o artista. Esta exposição pretendeu dar a conhecer os seus primeiros anos de actividade artística, fundamentais para a sua formação, na sua estadia em Corunha entre 1891 e 1895, onde frequentou a Escola de Artes, e os desenhos e modelos em que se inspirou para aprender as técnicas exigidas. Apesar de as obras apresentadas terem sido executadas por um Picasso entre os dez e os treze anos, são já notórias algumas das linhas condutoras que acompanharam toda a sua obra: uma enorme habilidade para o desenho e a exploração do naturalismo e do corpo humano. Alguns dos temas destes desenhos, e o próprio método, viriam a ser mais tarde recuperados por Picasso, servindo de veículo para alguns dos seus trabalhos mais originais (Warncke, 1992). É este domínio do desenho, em especial da linha de contorno das formas, que serve de união a toda a sua obra e que revela como o artista sempre teve a arte clássica como base (Galassi, 2011).



Figura 17 – Torso (1892-93),
Pablo Picasso



Figura 18 - Cabeza de fauno (1894),
Pablo Picasso



19 - Cabeza de fauno verde (1946),
Pablo Picasso

A partir da observação das obras da sua juventude, é notória a apetência do artista para retratar a realidade e o drama humano, algo que talvez justifique a rejeição que sempre denotou pela abstracção total das formas. É paradoxal, mas Picasso acaba por perder o interesse no ensino tradicional depois de considerar que este não tinha mais nada para lhe oferecer, sem no entanto mostrar grande interesse nas vanguardas da época. A sua obra posterior e inovadora deve-se ao domínio total desse mesmo ensino académico, considerado, por alguns, já na época, feito de noções ultrapassadas (Warncke, 1992).

Pablo Picasso é assim vanguardista, mas também profundamente tradicional, devendo ao ensino académico do século XIX, o seu conhecimento da História de Arte e dos grandes mestres da antiguidade e, conseqüentemente, o seu domínio do desenho (Warncke, 1992). Recordar Picasso é rever um artista que “pensava com as mãos: raramente, ou nunca, as suas experiências foram um teste de teorias pré-concebidas, mas sim uma prática inconsciente” (Ruhrberg, 2005: 212) e numa época em que o conceptualismo aparenta dominar grande parte do mundo artístico, não deixa de ser irónico perceber que, na obra de Picasso, “A reflexão vinha depois” (Ruhrberg, 2005: 212).

Considerações Finais

O estudo relacional entre os conceitos de Tradição e Arte Contemporânea, não é um processo linear. Se David Hockney se refere à História de Arte como sendo uma história de apropriações, novos artistas em diálogo com artistas do passado, tal não parece suceder actualmente. Ocorreu uma quebra nesse diálogo e, conseqüentemente, deu-se um esbatimento da Tradição face à inovação. O novo cânone académico e institucional impõe uma demanda pela novidade, recorrendo a conceptualismos e expressões minimalistas, renegando o passado figurativo assente no domínio da técnica.

Ao monopólio criado por este novo cânone, apontam-se hoje críticas similares à que o viu nascer. Se, outrora, avaliar uma pintura de Picasso não era possível devido ao peso que o seu nome adquirira, o mesmo sucede hoje a obras conotadas com a Arte Conceptual, com duas agravantes: o maior poder que o mercado da arte possui actualmente e a ausência, em muitos trabalhos, de um processo técnico, o que torna mais ambígua a avaliação dos mesmos. Se outrora o processo por detrás de uma obra de arte era uma história com princípio, meio e fim, hoje ocultaram-se certos capítulos, sem que o leitor da mesma consiga verificar a sua existência. Quanto a esse mesmo Picasso, é hoje um caso de estudo paradigmático, cuja obra é simultaneamente de vanguarda e de base tradicional, advindo de uma formação clássica assente no domínio da técnica do desenho e da pintura.

Para um artista, apropriar-se de Picasso, é apropriar-se também da Tradição. Assim, a obra de Picasso, o seu percurso, o seu legado, é hoje um dos mais importantes elos entre Arte Contemporânea e Tradição. É uma ponte com um academismo perdido, e um exemplo de superação sustentada face ao cânone.

Recuperando novamente as palavras de Hockney, a História de Arte é uma história de apropriações. Artistas contemporâneos que se apropriam da obra de artistas do passado, de modo a desenvolver a sua própria expressão.

É esse esforço, e a sua importância, que se pretendeu narrar nestas páginas. Um esforço que ambiciona o Futuro, na sempre incessante procura de um Regresso à Tradição.

Bibliografia

- ALMEIDA, Maria Luísa Oliveira Ramos de Castro e** – Regresso(s) à Tradição. Lisboa: ISCTE-IUL, 2016. Dissertação de Mestrado em Empreendedorismo e Estudos da Cultura.
- ANDRÉ, Paula** – Ver Claramente Visto, Estratégias do Olhar. A Pintura como Palco Detonador da Imaginação. Revista ArteTeoria – Revista do Mestrado em Teorias da Arte. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, nº 6 (2005). p. 41-50.
- ANDRÉ, Paula** – A Lição da Pintura pela Pintura. Variações; Paráfrases; Apropriações; Citações. Varia Historia. Revista de História. Departamento de História, Programa de pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, vol. 25, nº 40, Julho-Dezembro (2008), p. 387-406.
Disponível em WWW:< <http://www.scielo.br/pdf/vh/v24n40/03.pdf> >.
- BROWN, Mark** – Helen Marten wins Turner prize, securing second big award in a month, [em linha] The Guardian, 2016. [Consult.13 Fev.2017]. Disponível em WWW:< <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/dec/05/helen-marten-wins-turner-prize-2016-securing-second-big-award-in-a-month> >.
- BUTTON, Virginia** - The Turner Prize – Twenty Years, London, Tate publishing, 2003.
- BUTTON, Virginia** - The Turner Prize, London, Tate publishing, 2005.
- DENIS, Rafael Cardoso e Colin Trodd** - Art and the Academy in the Nineteenth Century, Manchester University Press, 2000.
- Dossier de Prensa de la exposición** – Piedad y terror en Picasso. El camino a Guernica, Museo Reina Sofia, Madrid, 2017.
http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/dossier_piedad_y_terror_en_picasso_web.pdf
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa** – Un enigma cinematográfico tras el 'Guernica' de Picasso. El País (9 Setembro), 2011.
- FREELAND, Cynthia** - Pero ¿Esto es arte? Una introducción a la teoría del arte. Madrid: Catedra, 2003.
- GALASSI, Susan Grace e Marilyn McCully** - Picasso's Drawings, 1890-1921: Reinventing Tradition, New York, The Frick Collection, 2011.
- GIDDENS, Anthony** - Modernity and Self-Identity, Cambridge: Polity Press, 1991.
- GODFREY, Tony** - Conceptual Art, London: Phaidon, 1998.
- GOMPERTZ, Will** - David Hockney: Why art has become less. [Em linha]. BBC. 2012. [Consult.13 Fev.2017]. Disponível em WWW:< <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-16578438> >.
- GOMPERTZ, Will** - The poetic puzzles of Helen Marten. [Em linha]. BBC. 2016. [Consult. 01 Mar. 2017]. Disponível em WWW:< <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-38217049> >.
- GUAL, Malén** [et.al.] - O Primeiro Picasso A Corunã 2015, Galicia, Xunta da Galícia, 2015.
- HOCKNEY, David; Tuchman, Maurice; Barron, Stephanie** – David Hockney: a retrospective. London: Thames and Hudson, 1988.
- HOCKNEY, David; Stangos, Nikos** - That's the way I see it: David Hockney, London, Thames and Hudson, 1993.
- HOCKNEY, David** - Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters, London, Thames & Hudson, 2006.
- JOHNSON, Paul** - Art: A new History, London, Weidenfeld & Nicolson, 2003.
- JONES, Jonathan** - Tracey Emin is still the real thing. [Em linha]. The Guardian. 2015. [Consult.13 Fev.2017]. Disponível em WWW:< <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/apr/03/tracey-emin-is-still-the-real-thing-and-thats-why-we-love-her> >.
- JONES, Jonathan** - Martin Creed's light goes on and off for me [Em linha]. The Guardian. 2013. [Consult.13 Fev.2017]. Disponível em WWW:< <http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2013/sep/03/martin-creed-lights-on-off> >.
- KOSUTH, Joseph** - Art after philosophy and after: collected writings, 1966-1990, Cambridge [Massachusetts, The MIT Press, 1991.
- LEE, David** - Is Turner a Frame Up. [Em linha]. The Guardian. 1997. [Consult.13 Fev.2017]. Disponível em WWW:< <http://www.theguardian.com/artanddesign/1997/nov/29/20yearsoftheturnerprize.turnerprize> >.
- Minister attacks Turner.** [Em linha]. BBC. 2002. [Consult.13 Fev.2017]. Disponível em WWW:< <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2379975.stm> >.
- OTTINGER, Didier; Diana Widmaier** - Picasso e Émilie Bouvard - Picasso Mania, Grand Palais, Paris, 2016.
- PELAÉZ, Mercedes** - Piz, Piz, Piz...Picasso Precoz, In Descubrir el Arte, Número 194, 2015.
- RUHRBERG, Karl** – Art of the 20th Century, Edited by Ingo F. Walther, Taschen, 2005.
- RUSH, Michael** - New Media in Late 20th-Century Art, London, Thames & Hudson Ltd, 1999.
- WARNCKE, Carsten-Peter** - Pablo Picasso I, Edited by Ingo F. Walther, 1992.
- WARNCKE, Carsten-Peter** - Pablo Picasso II, Edited by Ingo F. Walther, 1992.
- WEINTRAUB, Linda** - Making Contemporary Art: How today's Artists Think and Work, United Kingdom, Thames & Hudson, 2003.

MILENE TRINDADE (CHAIA/HERCULES/UÉ)
Paulo Simões Rodrigues (CHAIA/UÉ)
Teresa Ferreira (HERCULES/UÉ)
Alice Nogueira Alves (FBA/CIEBA/UP)

“Ex-votos fotográficos: objetos de culto na região do Alentejo”

Resumo

A partir da segunda metade do século XIX a fotografia foi introduzida no quotidiano das sociedades e, inevitavelmente, na prática religiosa de oferta de ex-votos, começando assim a cumprir a função que antes pertencia à pintura. Na região do Alentejo encontramos exemplos desta manifestação religiosa, existindo centenas de retratos fotográficos pendurados nas paredes de igrejas ou capelas. No seguinte texto, colocam-se como exemplo três casos: o Santuário de Nossa Senhora d'Aires, em Viana do Alentejo, a Ermida da Nossa Senhora da Visitação, em Montemor-o-Novo e a Igreja do Senhor Jesus da Piedade em Elvas. Propõe-se apresentar os ex-votos fotográficos através de questões teóricas, como o uso da fotografia neste contexto, e de questões formais, como a distribuição dos ex-votos nas igrejas ou o tipo de acondicionamento das imagens fotográficas. Estas informações ajudam-nos a melhor compreender a fotografia enquanto oferta votiva, mas sobretudo, ajudam-nos ao desenvolvimento de uma estratégia de valorização e salvaguarda patrimonial destes objetos.

Palavras-chave: **Ex-voto, fotografia, conservação preventiva, salvaguarda, património religioso.**

Introdução

A oferta de objetos representativos do agradecimento por uma dádiva concedida remete-nos para o mais longínquo dos tempos. Eurico Gama refere que o ex-voto “é tão velho como o Homem” e que “a Fé, a primeira das três virtudes teológicas, esteve sempre associada ao Homem de todas as civilizações, que nos momentos cruciantes da sua vida se voltava para o *Além*, fosse primeiro apenas pelo pensamento, depois pela oração”⁹⁷. Como ofertas votivas, utilizaram-se meios como a escultura, para reproduzir as partes do corpo agraciadas pela benesse divina, ou a pintura, para representar uma situação ou um acontecimento. Apesar destas ofertas serem as mais frequentes e conhecidas, foram também utilizados meios de cariz simbólico, como, por exemplo, vestidos de noiva, botas ou muletas. No caso particular dos retábulos pictóricos, normalmente oferecidos para agradecer uma cura, o doente era representado numa cama rodeada por pessoas em posição de oração, com a figuração de um santo na parte superior da imagem. Na parte inferior do retábulo, a inscrição de um texto descreve o acontecimento agraciado, com a data, o local e o nome do ofertante.

Em 1839, a invenção da fotografia foi divulgada dando protagonismo a Louis Daguerre e ao daguerreótipo. Apesar de contar com o seu nome, o daguerreótipo foi desenvolvido em parceria com o também pioneiro da fotografia Nicéphore Niépce, que faleceu antes do aperfeiçoamento desta técnica. Existiram outros autores igualmente importantes para a invenção e consolidação dos processos fotográficos, como, por exemplo, Henry Fox Talbot, John Hershel, Blanquart-Évrard ou Frederic Scott Archer, que contribuíram para as transformações tecnológicas que fizeram da segunda metade do século XIX um período estimulante tanto ao

⁹⁷ GAMA, E. - *Os ex-votos do senhor Jesus da Piedade de Elvas*. Braga: 1972, volume I, p. 7.

nível das câmaras como dos processos fotográficos. A aceitação da fotografia por parte de um público mais especializado, como os cientistas ou outros académicos, ocorreu de forma imediata, uma vez que passou a existir a possibilidade de reproduzir mecanicamente pessoas, acontecimentos e todo o tipo de formas naturais ou artificiais. Apesar da curiosidade que se generalizou, o interesse por parte do grande público foi um pouco mais lento. No entanto, entre 1850 e 1860, a prática e o conhecimento da fotografia estavam consolidados, devido sobretudo ao aparecimento dos negativos em colódio húmido, das provas em albumina e do formato *carte de visite* usado para retrato⁹⁸. Podemos afirmar que se normaliza a ideia de ter ou oferecer um retrato. As primeiras décadas de circulação e difusão da fotografia foram de uma riqueza extraordinária devido à diversidade dos processos fotográficos e ao seu aperfeiçoamento técnico. Deste modo, os avanços tecnológicos levaram à democratização da fotografia e, na passagem do século XIX para o século XX, as classes médias são já determinantes para o seu consumo e mercado. John Tagg, no seu livro *El peso de la representación*, refere que “La historia de la fotografía es ante todo la historia de una industria que satisface esa demanda (demanda social): una historia de necesidades alternativamente fabricadas y satisfechas por un flujo ilimitado de mercancías; un modelo de crecimiento capitalista en el siglo XIX. En ningún otro aspecto es esto tan evidente como en el ascenso del retrato fotográfico que corresponde a una etapa concreta de la evolución social: el ascenso de las clases medias y medias bajas hacia una mayor importancia social, económica y política.”⁹⁹

Durante os primeiros anos de utilização da fotografia como ex-voto, os fotógrafos recorriam a composições semelhantes às usadas na pintura. Para tal, procedia-se a uma montagem fotográfica realizada no laboratório, em que era acrescentada a fotografia de um santo à composição final. Esta tipologia de fotografia, que implicava a representação do agraciado quando estava doente, foi facilmente substituída pelo retrato de estúdio, sendo este de grupo ou individual, de corpo inteiro ou de primeiro plano. Observando as coleções, podemos afirmar que o retrato foi a forma de representação que determinou o uso da fotografia como ex-voto. Não havendo outro meio capaz de reproduzir a identidade de forma tão exata, a fotografia impôs-se aos outros meios de representação, em concreto à pintura. Por essa razão, deixou-se de dar valor ao cenário dos acontecimentos e passou-se a valorizar a identidade do agraciado, factor que deu protagonismo ao retrato. Contudo, o ex-voto fotográfico chega até aos nossos dias cada vez com menos expressão. Podemos referir a guerra colonial como a fase de maior intensidade de ofertas, mas é certo que esta prática foi diminuindo depois dos anos oitenta do século XX. Atualmente, a integração da imagem digital na sociedade dificulta ainda mais a oferta de fotografias e, apesar do seu uso continuado, existe menos contacto com imagens impressas, questionando a futura utilização da imagem como ex-voto no século XXI.

O estudo apresentado tem como objetivo alertar para a valorização de um património que se encontra em perigo pela sua fragilidade, bem como pela falta de estudos que evidenciem a importância dos ex-votos fotográficos para a compreensão histórica da sociedade. Como tal, para alcançar este objetivo, deve-se entender teórica e formalmente os ex-votos. Por um lado, reler a sua organização enquanto coleção num espaço de exposição. Por outro lado, diagnosticar qual o estado de conservação geral dos objetos expostos, as causas da sua deterioração e a sua relação com o espaço onde se encontram.

⁹⁸ *Carte de Visite* é um formato de apresentação de uma fotografia em papel que se encontra colada sobre um suporte de cartão, tendo uma dimensão de 69x110mm. Usou-se sobretudo para o retrato e foi patenteada em 1854 pelo fotógrafo Brest Disdéri. A sua inovação consistiu em produzir várias imagens sobre uma mesma placa de colódio húmido, usando um chassis especial e uma câmara com várias objetivas.

⁹⁹ TAGG, J. - *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2005, p. 54-55.

Fotografia usada como ex-voto

A datação das fotografias expostas nas capelas pode ser determinada através de várias metodologias, sendo uma delas o estudo de material, que nos dá uma data bastante aproximada. Outros dois métodos são a identificação dos processos fotográficos e a leitura da informação que está na imagem, embora estabeleçam balizas temporais mais amplas. No caso dos ex-votos, uma parte das fotografias foi datada pelos próprios devotos, que registaram o ano da oferta. Até ao momento, através da observação *in-situ*, podemos afirmar que a fotografia mais antiga se encontra possivelmente em Elvas, no Santuário do Senhor Jesus da Piedade, e trata-se de uma prova em papel albuminado de 1874. No entanto, será necessário realizar o inventário dos exemplares existentes nas diversas capelas para assim determinar o início da oferta votiva em formato fotográfico.

Os papéis albuminados foram apresentados por Louis-Désiré Blanquart Evrard à Academia das Ciências, em França, em 1850¹⁰⁰. Este novo suporte fotográfico teve muito boa aceitação por parte dos fotógrafos, uma vez que se conseguiam imagens com melhor definição que com o seu antecessor, o papel salgado. Construíram-se fábricas de produção de papel albuminado, como a Dresdener Albuminfabriken A.G. na Alemanha¹⁰¹, o que otimizou a qualidade do mesmo e permitiu aos fotógrafos comprar papel preparado para sensibilizar ou até já sensibilizado. Estes papéis eram usados para imprimir imagens por contacto direto, que se expunham ao sol, e as matrizes usadas eram negativos em colódio húmido sobre suporte de vidro. Este foi o processo fotográfico apresentado por Frederick Scott Archer em 1851, tendo durado até 1885¹⁰². Usado também em grande escala devido a possibilitar a realização de cópias de altíssima qualidade, a redução dos tempos de exposição e a diminuição dos custos de fabrico, acabou por eliminar o daguerreótipo da prática fotográfica. Deste modo, como quase sempre acontece na história da fotografia, a evolução tecnológica levou a uma massificação do uso da imagem e, de certa forma, a uma democratização da mesma. Como tal, será aceitável pensar que sendo este o primeiro processo fotográfico usado a grande escala, as fotografias em papel albuminado poderão ser residualmente encontradas nas coleções de ex-votos e representarão os primeiros espécimes fotográficos a serem oferecidos.

Para além de albuminas, nos acervos das igrejas em estudo encontramos outros processos fotográficos como provas de escurecimento direto de gelatina e prata, provas em papel revelação, provas em papel cromogéneo e, mais recentemente, provas a jacto de tinta. Podemos afirmar que visitar estes locais é como fazer um percurso pela história da fotografia, não apenas pelas suas técnicas, mas também pela apresentação das mesmas, ou seja, pelos tipos de molduras e formatos utilizados. Como era usada a fotografia? Como se fotografavam as pessoas, como o retratado se vestia para a fotografia, se a fotografia era feita em estúdio ou em casa, que fundos eram usados no estúdio e como se montavam as fotografias nas molduras. Todas estas questões encontram resposta nas capelas de ex-votos, onde, como já referi antes, predominam os retratos, sejam eles em grupo ou individuais.

É de sublinhar a entrega de retratos fotográficos como ex-votos. Recordemos que na pintura, o importante era a representação de uma determinada situação, normalmente o doente na

¹⁰⁰ LAVEDRINE, Bertrand - *(Re) Connaître et conserver les photographies anciennes*. Paris: Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Collections orientations et méthodes n.º 10, 2013, p. 122.

¹⁰¹ REILLY, JAMES M. - *Albumen and Salted Paper Book, The history and practice of photographic printing 1840-1895*. Rochester NY: Light Impressions Ed.. 1980, p. 33.

¹⁰² LAVEDRINE, Bertrand - *(Re) Connaître et conserver les photographies anciennes*. Paris: Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Collections orientations et méthodes n.º 10, 2013, p. 248.

cama rodeado pelos seus familiares. No caso da escultura (cera, madeira ou prata), representava-se uma parte do corpo. A fotografia por sua vez, apesar de no início seguir as representações e composições já usadas na pintura, evolui para o retrato e este passa a ser predominante no século XX. É portanto inevitável que nos perguntemos sobre esta evolução. Podemos afirmar que era mais fácil e imediato, assim como menos dispendioso e certamente temos razão, mas creio que devemos levar a questão mais além destas verificações. Podemos afirmar que a fotografia é entendida por quem faz a oferta como a representação exata daquilo que foi fotografado, significando, neste caso, o reconhecimento de uma pessoa, da sua identidade, através dos seus traços faciais. Quem oferece um ex-voto fotográfico entende que a fotografia não é apenas um símbolo, como poderia acontecer com uma escultura em cera, uma vez que a imagem revela a identidade da pessoa por quem se rezou. Deste modo, existe uma empatia por parte daquele que oferece e por parte da restante sociedade, havendo uma clara ideia de reconhecimento do outro e de reconhecer-se no outro, remetendo para o conceito de duplo, da morte e, por sua vez, da nostalgia que tanto se estuda em teoria da fotografia. No livro *Fotografia e Narcisismo*, Margarida Medeiros aproxima-se destas questões dentro da análise da imagem fotográfica. Pode-se ler: "Este aspecto de duplicação, ou duplicidade, vai ser radicalmente acentuado com o surgimento da fotografia: o desenvolvimento do dispositivo especular vai aí encontrar a sua técnica de eleição, já que a fotografia permite gerar representações de si mesma com características de *realidade*. Assim, a estratégia de duplicidade do sujeito exprime um *descentramento de si*, um movimento para fora, que agonisticamente procura denegar/resolver uma divisão interna"¹⁰³.

Existe um momento de extremo interesse na história dos ex-votos fotográficos em Portugal que vem justificar os conceitos que acabo de referir. Trata-se da guerra colonial, que ocorreu entre 1961 e 1974. Não houve outro momento em que a oferta fosse tão intensa como durante os anos de guerra colonial. O receio de perder um ente querido atingiu as famílias ao longo de treze anos. Com o avançar da guerra, intensificaram-se os casos de militares mortos ou feridos graves levando a que o medo e a sensação de insegurança se instalassem num ambiente já por si repleto de desconfiança. Os anos sessenta e setenta são portanto anos em que as fotografias de militares invadem as paredes das capelas, agradecendo o retorno seguro de um familiar (figuras 1). Podemos dizer que esta intensa entrega de fotografias reflete um ato coletivo da sociedade que representou, de forma subtil mas eficaz, o que se sentia durante os últimos anos da ditadura em Portugal. Pela quantidade e sistematização destas imagens, compreende-se que existia uma empatia e reconhecimento no outro, tornando a ideia de ação coletiva bastante presente nestes anos. As fotografias de militares, montadas em molduras de metal, ocupam uma grande parte do espaço expositivo nas capelas e normalmente organizam-se na mesma parede ou painel. Apesar de existirem muitas imagens a preto e branco, é sensivelmente nesta época que começam a aparecer as fotografias cromogéneas, ou seja, a cores. Infelizmente, este processo fotográfico é dos mais sensíveis a alterações ambientais e muitas das provas sofreram de desvanecimento, alteração de cor e "sangramento" dos corantes, com a perda definitiva da imagem (figuras 2 e 3).

Como foi referido anteriormente, estes atos de fé eram praticados com subtileza e recolhimento religioso. Hoje em dia, poucas são as pessoas jovens que sabem o que são os ex-votos fotográficos. Uma das perguntas que se coloca é o porquê de tal desconhecimento. Existe claramente um afastamento do meio religioso, cada vez são menos as pessoas que assistem à

103 MEDEIROS, M. - *A última imagem (fotografia de uma ficção)*. Editora Sistema Solar, CRL(Documenta), 2012, p. 104-105.

missa e que demonstram a sua fé, em especial entre as faixas etárias mais jovens. Na atualidade, a oferta votiva reduziu-se consideravelmente, sobretudo no que diz respeito à imagem. Tem vindo a diminuir desde os anos oitenta do século XX e sobretudo depois do início do século XXI, com o aparecimento da fotografia digital. O afastamento dos formatos físicos permitiu que se deixasse de pensar na possibilidade de usar uma impressão. Devo também salientar que as salas onde se encontram expostas as fotografias são normalmente divisões anexas às naves centrais ou corredores das igrejas, difíceis de encontrar. No entanto, existem ainda outros pontos de discussão que podem justificar a falta de consciência coletiva das fotografias como oferta e que tem consequências profundas do ponto de vista da valorização patrimonial destas coleções. Por um lado, o carácter discreto e intimista da entrega de fotografias nas igrejas, que já referi anteriormente, e, por outro lado, o facto de a fotografia não ter sido considerada pelos estudiosos, durante muito tempo, um objeto de interesse cultural ou artístico. Na atualidade existem cada vez mais investigadores que se dedicam ao estudo da imagem fotográfica, mas continuam a existir campos que não receberam qualquer atenção. A fotografia passou por este problema de valorização em todas as suas áreas, não sendo portanto estranho que aconteça o mesmo com os ex-votos. Há um distanciamento em relação à fotografia que põe em evidência a falta de conhecimento sobre a sua história, inserção no quotidiano das sociedades e utilização como meio artístico. Ao não conhecer a fotografia, não se compreende o seu papel na dinâmica das sociedades e de como foi importante para a história das mesmas.

No seguimento da linha de pensamento anterior, torna-se urgente a necessidade de valorizar o trabalho dos fotógrafos que desde os seus estúdios realizavam um registo informal da comunidade à qual pertenciam, um arquivo em que reuniram informação sobre os retratados. Quando se estuda o fundo fotográfico de um estúdio, normalmente existem milhares de negativos que estão na origem das provas finais, assim como livros de registo com a identificação das pessoas fotografadas. Não se tratam apenas de pessoas, podem também existir registos das localidades onde se encontravam os estúdios. Estes fundos tornaram-se importantes fontes de conhecimento sobre as sociedades. Com este estudo sobre os ex-votos e a sua importância social e cultural, pretende-se lembrar que estes fotógrafos assinavam as fotografias e, como tal, através da observação, somos capazes de identificar a sua autoria e a sua situação geográfica. É assim possível desenhar uma rede de atividade fotográfica no Alentejo, levando-nos a descobrir estúdios e os seus representantes, e também aqueles que por ali passaram para ser retratados. Devemos ter em atenção que os retratos patentes numa igreja não têm necessariamente que ter sido feitos na própria localidade ou na povoação mais próxima. Mesmo numa igreja pequena de uma aldeia, existem fotografias de cidades distantes. É o caso da Igreja da Nossa Senhora da Orada, na aldeia da Orada, no concelho de Borba. Apesar do seu tamanho e da pouca densidade de oferendas, existem fotografias de aldeias ou cidades distantes, provando que a devoção por um santo ou santa determina o lugar de oferta, mas não a origem do ofertante.

Conservação e valorização patrimonial dos ex-votos fotográfico

É comum encontrar estudos no campo das artes visuais, da história da arte ou da estética que relacionam a teoria da imagem com a religião, a devoção pelas imagens religiosas ou a ideia de morte em contraponto com a representação da eternidade numa imagem. Os ex-votos que analisamos têm a peculiaridade de pertencer em simultâneo ao universo da fotografia e da religião, unindo assim duas esferas de interesse cultural. Como nos propomos a uma valorização patrimonial destes objetos de culto, não só os teremos de entender do ponto de vista religioso,

como também do ponto de vista da teoria da fotografia. Faz parte desse processo a sua análise formal, tanto ao nível do inventário e registo, como também da organização nos espaços expositivos ou do seu estado de conservação. Quando se faz este percurso, mesmo que ainda no seu início, entendemos que estamos perante conjuntos de imagens que têm um claro valor histórico. É portanto necessário que estas coleções sejam valorizadas patrimonialmente e, conseqüentemente, que se proceda à sua conservação, tanto do ponto de vista preventivo como curativo.

Os itens que se seguem pretendem dar a conhecer os espaços onde se encontram os ex-votos e em que condições, completando assim a informação sobre estas espécies fotográficas e a sua exposição. Enquadra-se historicamente as três igrejas referidas no texto, localizadas no Alentejo Central e no Alto Alentejo, abordam-se questões relacionadas com a organização e a montagem das fotografias e, por último, identificam-se as formas de deterioração mais comuns a grande parte das fotografias expostas.

Edifícios religiosos

Apesar do elevado número de igrejas onde se podem encontrar ex-votos fotográficos, as informações apresentadas neste texto baseiam-se na observação e no estudo do Santuário de Nossa Senhora d'Aires em Viana do Alentejo, da Ermida da Nossa Senhora da Visitação em Montemor-o-Novo e da Igreja do Senhor Jesus da Piedade em Elvas. As duas primeiras estão localizadas no distrito de Évora, no Alentejo Central, enquanto a terceira pertence ao distrito de Portalegre, no Alto Alentejo. Estes distritos evidenciam uma grande quantidade de igrejas com ex-votos, como se pode verificar pelo inventário realizado por Carlos Lopes Cardoso¹⁰⁴ entre 1977 e 1979. A seguinte descrição visa contextualizar os edifícios religiosos onde se encontram as coleções e ajudar a perceber a importância destes espaços para as comunidades.

Localizado na zona envolvente de Viana do Alentejo, o Santuário de Nossa Senhora d'Aires (figura 4), edifício de arquitetura barroca datado do século XVIII, tem no seu interior a Sala dos Milagres, antiga sala das confrarias, onde são depositados os ex-votos oferecidos à padroeira. No mês de setembro realiza-se a romaria de Nossa Senhora d'Aires, sendo a festa popular de Viana do Alentejo, a qual teve início em 1751, por alvará do Rei D. José I. A história do santuário remonta ao século XVI, tendo ali existido uma ermida e hospedarias de romeiros. Esta ermida foi destruída dando lugar ao edifício que hoje conhecemos. A igreja foi inaugurada em 1760 e a frontaria, com as duas torres sineiras, em 1804. A igreja foi projetada pelo Padre João Batista e pelo mestre-de-obras Manuel Gomes. O portal esteve a cargo de Manuel Antunes.¹⁰⁵

Localizada em Montemor-o-Novo, no distrito de Évora, a Ermida da Nossa Senhora da Visitação (figura 5), de estilo manuelino-mudéjar, foi construída no início do século XVI e ampliada no século XVIII. No seu interior destacam-se os painéis de azulejos do século XVIII, alusivos à vida de Maria. A coleção de ex-votos encontra-se na sacristia, existindo desde retábulos pintados, objetos em cera, animais embalsamados e fotografias.

Localizada em Elvas, no distrito de Portalegre, a Igreja do Senhor Jesus da Piedade é um edifício de arquitetura barroca do reinado de D. João V. A primeira igreja foi construída em 1737, depois

¹⁰⁴ Carlos Lopes Cardoso incluiu na sua investigação a elaboração de um inventário de igrejas em Portugal onde se podem encontrar ex-votos. Este inventário pode ser consultado na Biblioteca de Arte - Fundação Calouste Gulbenkian.

¹⁰⁵ Descrição feita a partir da informação disponibilizada pela Direção Geral do Património Cultural no seu espaço na internet (patrimoniocultural.gov.pt).

substituída por um novo projeto da autoria de João Fernandes, concluído a 13 de outubro de 1754, tendo ainda sofrido alterações até 1779. O seu exterior tem duas torres com cúpulas bolbosas, com um frontão de alvenaria ao centro. Tem planta de uma só nave e tanto a capela-mor como os dois altares laterais são em mármore, do século XVIII, da autoria de José Francisco Abreu. A partir da sacristia chega-se às salas onde estão os ex-votos. Encontram-se ali retábulos pictóricos, esculturas em cera e fotografias que constituem um conjunto de extrema riqueza.¹⁰⁶

Organização e montagem

A grande maioria das fotografias encontra-se emoldurada, sendo a sua forma rectangular determinante para a definição de uma quadrícula que ocupa as paredes e, em alguns casos, também os tetos das salas (figuras 6 e 7). A elevada quantidade de ex-votos domina todo o espaço disponível nas igrejas, obrigando ao aproveitamento total do mesmo. São usados pregos para fixar as molduras à parede e, em alguns casos, existe, entre as duas, um placar de *mdf* que ajuda à sua colocação. Verificou-se haver uma organização por temáticas, como é o caso dos retratos de militares da guerra colonial ou, por vezes, das fotografias de crianças. Estas disposições foram sendo configuradas ao longo dos anos pelos responsáveis por aqueles espaços, que foram sendo confrontados com as limitações do espaço de que dispunham (figura 8). Outra solução encontrada é a utilização de álbuns para fotografias mais recentes, muitas de formato tipo passe e sem moldura. A organização define-se assim pela otimização do espaço, pela montagem em molduras e, em alguns casos, pela temática das fotografias.

O facto de as fotografias se encontrarem emolduradas ajudou à preservação das mesmas ao longo dos anos. No entanto, as molduras não são inócuas e cada tipo de moldura causa também problemas de diferentes tipos. Enquanto no século XIX e nas primeiras décadas do século XX, a madeira era o material de eleição (figura 9), em meados da última centúria começou-se a usar o metal. Nos anos oitenta, quase todas as molduras eram de plástico e as fotografias tipo passe são muitas vezes oferecidas sem moldura (figura 10). Estas condições interferem de alguma forma na conservação das fotografias e a falta de moldura leva à fragilização material da fotografia. As molduras são, no entanto, parte intrínseca da oferta votiva, e devem ser conservadas juntamente com as fotografias. Deste modo, também devem ser estudadas formas de melhorar a convivência entre os diferentes materiais. Como sucede com a implementação de separadores em poliéster, que evitam o contacto entre a prova e a madeira ou o plástico.

Por outro lado, e como foi dito anteriormente, as molduras são fixas a um placar de *mdf* que ajuda à colocação das mesmas (figura 11). O *mdf* é um material ácido e absorvente, levando à acumulação de humidade e, posteriormente, à criação de um ambiente prejudicial para a conservação dos materiais fotográficos, os quais são extremamente sensíveis ao contacto com materiais ácidos. Como consequência, é frequente encontrar deteriorações como o desvanecimento de imagens, o desvio de cor ou o aparecimento de manchas, como enunciado na tabela 1. Apesar de ser uma forma prática de colocação das molduras nas paredes, deve-se repensar o material usado, sendo possível substituí-lo por um material mais inócuo e resistente.

¹⁰⁶ Informação apoiada pelo panfleto informativo editado pela câmara municipal de Elvas.

Problemas de conservação das espécies fotográficas

A conservação de coleções fotográficas exige a maior das atenções no que diz respeito ao seu acondicionamento e condições de exposição, sejam estas ambientais ou de iluminação. Como em qualquer outra área da conservação e restauro, estes pontos são importantes. No entanto, em fotografia, ocupam lugares de destaque no que se refere à sua conservação. As espécies fotográficas, independentemente do processo em que estão realizadas, apresentam uma fragilidade considerável a alterações da humidade relativa, exposição luminosa e contacto com materiais ácidos. Numa primeira fase de contacto com as coleções é possível observar as deteriorações consequentes destes problemas (figuras 12 a 16). Tendo em conta que, na sua grande maioria, as provas fotográficas apresentam deteriorações resultantes dos fatores antes referidos, é portanto pertinente referenciá-los neste texto, apesar de não se terem realizado ações de conservação. A tabela 1 apresenta um resumo de deteriorações assim como as suas possíveis causas.

CAUSA	DETERIORAÇÃO
Elevada humidade relativa e alterações de temperatura	<ul style="list-style-type: none"> • Amarelecimento da imagem e do suporte • Presença de manchas devido à humidade ou à presença de fungos • Deformação da fotografia: ondulação ou encurvamento • Lacunas no lado da imagem devido à decomposição da gelatina • Aparecimento de insetos como xilófagos, que levam à biodeterioração
Biodeterioração	<ul style="list-style-type: none"> • Lacunas • Manchas - Fungos • Perda de imagem
Exposição à luz	<ul style="list-style-type: none"> • Alteração da cor original, desvio de cor • Amarelecimento da imagem • Desvanecimento da imagem
Acondicionamento inadequado - contacto da imagem com o vidro ou com materiais ácidos como cartões ou madeira	<ul style="list-style-type: none"> • Rasgões • Deformação do suporte • Amarelecimento • Manchas • Vincos • Condensação e posterior aparecimento de fungos, manchas ou perda de imagem

Tabela 1. Deteriorações encontradas nas espécies fotográficas.

Considerações finais

As igrejas são lugares de encontro e de devoção, sendo, portanto, representativos da nossa cultura. As coleções de ex-votos fotográficos são a prova material da devoção, mas não mostram somente o culto a um símbolo religioso. Quando as observamos, entendemos a evolução de uma sociedade, como se vestia, como se penteava ou como se relacionava com a câmara fotográfica. Além disso, as coleções são representativas da história da fotografia, uma vez que ali podemos encontrar testemunhos materiais da evolução dos processos fotográficos e dos seus materiais, e sobretudo uma das vias de entendimento da história dos nossos fotógrafos e da fotografia no Alentejo.

Partindo da observação das coleções apresentadas, torna-se importante referir a necessidade de um estudo aprofundado que inclua o inventário das coleções, a descrição pormenorizada do seu estado de conservação e uma posterior proposta de conservação. Como referido no último ponto do artigo, a tabela 1 resume as deteriorações encontradas durante a observação das coleções e estabelece relações com as possíveis causas do seu aparecimento. A constatação da presença de deterioração confirma a necessidade do envolvimento de conservadores-restauradores na preservação destes acervos.

O intuito inicial deste artigo consistiu em alertar para um universo fotográfico e religioso pouco estudado até aos dias de hoje. Através do mesmo, torna-se evidente o valor patrimonial das coleções fotográficas expostas em igrejas e a necessidade de as preservar. Se não existe um plano de valorização e conservação que proteja as fotografias e a sua forma de exposição, este património está condenado ao desaparecimento, uma vez que a fotografia impressa é cada vez mais residual. As ofertas votivas fotográficas dificilmente continuarão existindo devido à passagem do suporte analógico para o suporte digital. Deste modo, este formato de ex-votos está condenado à descontinuidade e os que existem até aos dias de hoje irão desaparecer se não houver um plano de atuação que vise a sua conservação e registo da informação que contém. Um trabalho que envolva as diferentes dimensões desenvolvidas ao longo do texto, desencadeará pelas suas características de estudo histórico e fim preventivo, ações que visam a valorização e divulgação patrimonial não só das fotografias votivas, mas também das igrejas, aldeias ou vilas onde estas coleções se encontram.

Bibliografia

- ALMEIDA, C. S., FERNANDES, C. M. - *O lápis mágico. Uma história da construção da fotografia*. IST Press, 2015. ISBN 978-989-8481-35-1
- APPELBAUM, B. - *Guide to Environmental Protection of Collections*. Madison, Connecticut: Sound View Press, 1991. ISBN-10: 0932087167
- BENJAMIN, W. - *Sobre la fotografía*. Valência: Ed. Pre-textos, 2005. ISBN 978-84-8191-637-9
- BERGER, J. - *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006. ISBN 9788425220555
- BOADAS, J., CASELLAS, L., SUQUEST, M. À. - *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*. Girona: GG Ediciones, 2001. ISBN 84-95483-11-4
- BOYLAN, P. J. - *Como gerir um museu: manual prático*. França: ICOM - Conselho Internacional de Museus, 2004.
- CARDOSO, C. L. - *Ex-voto, painéis votivos do rio, do mar e do além-mar*. Museu da Marinha, 1983.
- CARTIER-BRESSON, A. - *Le vocabulaire technique de la photographie*. Paris: Marval Paris Musée. 2008. ISBN 978-28-623440-0-3
- DIDI-HUBERMAN, G. - *Ex-voto: imagen, órgano, tiempo*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2016. ISBN: 978-84-940988-1-9
- FUENTES DE CÍA, Á. M. - *La conservación de archivos fotográficos*. Documentos de trabajo, Sedic – Asociación Española de Documentación e Información, 2012.
- GAMA, E. - *Os ex-votos do senhor Jesus da Piedade de Elvas*. Braga: 1972, volume I.
- GARCIA FELGUERA, M.S. - *Exvotos y fotografías, México y España. Un océano de exvotos: gracias concebidas y gracias recibidas*. Museu Etnográfico de Castilla y León, 2008, p. 121.
- LAPA, A. - *Livro de ex-votos portugueses*. Lisboa: 1967.
- LAVEDRINE, Bertrand - *(Re)Connaître et conserver les photographies anciennes*. Paris: Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Collections orientations et méthodes n.º 10, 2013. ISBN 978-2-7355-0683-5.
- LAVEDRINE, B.; GANDOLFO, JP.; MONOD, S. - *Les Collections Photographiques, Guide de Conservation Preventive*. Paris: ARSAG, 2000. ISBN 2-9516103-0-0
- MEDEIROS, M. - *A última imagem (fotografia de uma ficção)*. Editora Sistema Solar, CRL (Documenta), 2012. ISBN 978-989-8618-10-8
- MEDEIROS, M. - *Fotografia e narcisismo. O auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2000. ISBN 927-37-0606-7
- NUÑEZ-HERRADOR, E. A.; GARCÍA ALCÁZAR, S.; MUÑOZ SÁNCHEZ, E. - *Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha, Colección almud fotografía 03*, Ciudad Real: Centro de estudios de Castilla-La Mancha, 2006. ISBN 10: 84-8427-486-1
- OLIVEIRA, J. F. R. - *Das tabulae votivae em Rocha Peixoto aos ex-votos do Santuário do Senhor Jesus da Piedade de Elvas*. Póvoa do Varzim: 2009.
- PAVÃO, L. - *Conservación de Colecciones de Fotografía. Cuadernos Técnicos*. Granada: Editora Junta de Andalucía, 2001. ISBN 84-86944-38-4
- REILLY, JAMES M. - *Albumen and Salted Paper Book, The history and practice of photographic printing 1840-1895*. Rochester NY: Light Impressions Ed. 1980. ISBN 0-87992-014-9
- SAINZ MAGAÑA, E. - *La presencia por la imagen. Retratos en algunos santuarios de la Mancha*. Universidad de Castilla-La Mancha.
- TAGG, J. - *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2005. ISBN 84-252-1999-X

Figuras



Figura 1 - Fotografias de militares emolduradas e organizadas por formato, temática e material. Elaborado pela autora.



Figura 2 - Deterioração da gelatina, perda de corantes, fungos, desvanecimento e amarelecimento. Elaborado pela autora.



Figura 3 - Desvio de cor, lacunas e fungos. Elaborado pela autora.



Figura 4 - Santuário de Nossa Senhora d'Aires, Viana do Alentejo. Arquitetura barroca, datado do século XVIII. No seu interior encontra-se a Sala dos Milagres, antiga sala das confrarias, onde são depositados os ex-votos. Elaborado pela autora.



Figura 5 - Ermida de Nossa Senhora da Visitação, Montemor-o-Novo. Arquitetura de estilo manuelino-mudéjar construída no início do século XVI e ampliada no século XVIII. A coleção de ex-votos encontra-se na sacristia. Elaborado pela autora.



Figura 6 - Interior do Santuário de Nossa Senhora d'Aires, Viana do Alentejo. Elaborado pela autora.



Figura 7 - Interior do Santuário de Nossa Senhora d'Aires, Viana do Alentejo. Elaborado pela autora.



Figura 8 - Interior da Ermida de Nossa Senhora da Visitação, Montemor-o-Novo. Elaborado pela autora.



Figura 9 - Espécies fotográficas montadas em molduras de madeira. Elaborado pela autora.



Figura 10 - Fotografias formato *passé fixas* com pioneses. Elaborado pela autora.



Figura 11 - Fotografias colocadas sobre uma estrutura de *mdf* localizadas na Igreja da Nossa Senhora da Orada. Elaborado pela autora.



Figuras 12 - Lacunas na imagem, decomposição da gelatina, manchas, fungos e amarelecimento. Elaborado pela autora.



Figuras 13 - Lacunas na imagem, decomposição da gelatina, manchas e amarelecimento. Elaborado pela autora.



Figura 14 - Fotografia acondicionada em moldura de madeira, tendo-se perdido as fotografias originais. Elaborado pela autora.



Figura 15 - Prova em albumina desvanecida e amarelecida. Elaborado pela autora.



Figura 16 - Vidro e moldura partidos. Sujidade e amarelecimento da imagem. Elaborado pela autora.

V. NOTAS BIOGRÁFICAS



Carmen Cangarato [carmen@uevora.pt]

CHAIA – Universidade de Évora

É doutoranda no Curso em História da Arte na Universidade de Évora é licenciada em Teatro pela Universidade de Évora (UÉ/2009). Tem formação em Design (IADE/1991) e frequentou o curso de Mestrado em Ciências da Informação e da Documentação (UÉ/2012) de onde se destaca das investigações realizadas, o trabalho "Contributos para um Guia de Arquivos, Coleções e Espólios Documentais de Teatro em Portugal". Realizou outros trabalhos de investigação de cariz interdisciplinar no quadro dos estudos de teatro, nomeadamente como bolsista/FCT no âmbito do projeto TETRA (CEC-UNL/2008, 2009). Possui experiência profissional no ensino, nomeadamente nas áreas do *design* e da metodologia de projeto aplicada às artes.

Júlia Zurbach Varela [juliavarela@gmail.com]

CHAIA – Universidade de Évora

Licenciada em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP), fez estágio curricular no Centro de Documentação dessa instituição e realizou Prova Final de Licenciatura com uma dissertação sobre o arquitecto Celestino Castro, intitulada "Celestino de Castro: militância, moderno e realismo". É actualmente doutoranda em História da Arte na Universidade de Évora e membro do Centro de História da Arte e Investigação Artística dessa instituição. Tem em curso trabalho de investigação sobre a arquitectura doméstica em Portugal do final do século XIX e início de XX no âmbito da realização de tese de doutoramento intitulada "Arquitectura, sociedade e encomenda: as casas dos roceiros de S. Tomé e Príncipe na metrópole e o apogeu do ciclo do cacau (1880-1922)".

Exerceu actividade como arquitecta projectista desde 2003 até à atribuição de bolsa de doutoramento pela FCT no ano de 2016. As áreas de investigação actuais são a História da Arquitectura e da Cidade contemporâneas, com especial enfoque no período do virar dos séculos XIX-XX.

Luísa Almeida [luisacastroalmeida@gmail.com]

ISCTE - IUL – Instituto Universitário de Lisboa

Em 2011 terminou o curso de 3 anos de Pintura do Ar.Co (Centro de Arte e Comunicação Visual), tendo também, em 2010, completado o primeiro ano do curso de Desenho nessa mesma instituição. Em 2014 licenciou-se em Cenografia, pela Faculdade de Arquitectura - Universidade de Lisboa e, em 2016, tirou o Mestrado em Empreendedorismo e Estudos da Cultura, no ISCTE.

Complementarmente, em 2014 frequentou o workshop Low-Cast Material Summer Course, na Slade School of Fine Art de Londres e, entre 2005 e 2008, o curso de Pintura na Escola Arte Ilimitada, em Lisboa.

Em 2014 foi cenógrafa do musical "Amigos para a Vida", que teve lugar no Grande Auditório do Centro Cultural de Belém.

Desde 2008 que se tem vindo a dedicar à sua actividade enquanto artista plástica, tendo exposto na Galeria Travessa da Ermida em 2015, no Village Underground Lisboa e na Galeria Verso Branco em 2016. Para 2017, tem prevista uma instalação na Galeria Shiki Miki.

É também um dos membros fundadores do projecto de voluntariado "Terra a Terra", que pretende aplicar arquitectura sustentável no Bairro da Praia Nova, na Cidade da Beira em

Moçambique e, actualmente, tem colaborado com o Projecto Darte, que utiliza a arte como terapia para crianças e jovens entre os 5 e os 16 anos de idade.

Milene Trindade [Milene.trindade@gmail.com]

CHAIA – Universidade de Évora

Licenciou-se em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa em 2005, tendo posteriormente estudado um Master em Fotografia, Arte e Técnica na Universidade Politécnica de Valência e mais recentemente o Mestrado em Fotografia, perfil de Conservação de Fotografia, no Instituto Politécnico de Tomar. A sua área de interesse tem sido a fotografia através do seu estudo histórico e técnico. Em 2014 estagiou no Atelier de Restauration et de Conservation des Photographies de Paris sob a orientação de Anne Cartier-Bresson e posteriormente trabalhou na empresa Luís Pavão, Lda dedicando-se à conservação de fotografia. Actualmente é professora na licenciatura de Fotografia no Instituto Politécnico de Tomar onde leciona disciplinas sobre processos fotográficos históricos. Em 2016 iniciou o doutoramento em História da Arte na Universidade de Évora integrando os centros de investigação CHAIA e HERCULES. O seu projeto de investigação propõe o estudo histórico e material de ex-votos fotográficos na região do Alentejo com vista à sua conservação e valorização patrimonial, tendo sido apoiado por uma bolsa doutoral concedida pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Nádia Luís [Nadia_Luis@iscte.tpt]

ISCTE - IUL – Instituto Universitário de Lisboa

É licenciada em História da Arte pela FCSH da Universidade Nova de Lisboa e Mestre em Gestão Cultural pelo ISCTE-IUL, com a Dissertação *Refuncionalização da Arquitetura: Abordagens Patrimoniais na Cidade* (2016). Como investigadora tem desenvolvido estudos nas áreas da História da Arte, da História da Arquitetura e Urbanismo, das Cidades e do Património, que se refletem na prossecução da investigação que pretende desenvolver em Doutoramento: *Palácio e Hotéis em Lisboa, da Refuncionalização às Dinâmicas Urbanas Contemporâneas*. Realizou um estágio no Centro de Arte Manuel de Brito em Oeiras, estando afeta ao Departamento de Produção de Exposições e Divulgação onde participou na investigação e inventariação do acervo das *Obras Protocoladas do CAMB*, no âmbito do programa INPatrimonium da Câmara Municipal de Oeiras (CMO). Acompanhou a montagem da exposição retrospectiva da obra de Noronha da Costa. Fez parte da organização do colectivo de jovens do Serviço Educativo do Museu Arpad Szenes-Vieira da Silva. Integrada na equipa do Serviço Educativo da Culturgest - Fundação Caixa Geral de Depósitos desempenhou funções na área da produção e da investigação no âmbito da arte contemporânea. Recentemente tornou-se Assistente Pessoal do Arquitecto Carrilho da Graça.

Patrícia Amorim [patiamorim@hotmail.com]

ISCTE - IUL – Instituto Universitário de Lisboa

Licenciada em Arquitetura e Urbanismo (2011) pelo Instituto Izabela Hendrix em Belo Horizonte, Brasil, onde participou da investigação "Estudo da Biodiversidade e da Sustentabilidade Urbana na Fazenda Experimental Agro-Ecológica Izabela Hendrix, Sabará/MG", como aluna/pesquisadora bolsista. Durante o seu curso, trabalhou no Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, desenvolvendo dossiês de patrimônios materiais e imateriais para fim de classificação. Em 2012, quando atuava como arquiteta voluntária do Museu Histórico Abílio Barreto em Belo Horizonte, participou do concurso internacional de

arquitetura "Campus Cabral - UFPR" junto ao arquiteto português Paulo Pontes. Durante o curso de Mestrado em Gestão e Estudos da Cultura tirado em 2015 no ISCTE-IUL, trabalhou por dois anos na produção do Festival Visual Brasil em Barcelona. Em 2016, tirou o curso de Elaboração e Análise de Projetos de Convênios, no Grupo Orzil em Brasília. Atualmente, é doutoranda em Arquitetura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos no ISCTE-IUL e trabalha com elaboração de projetos e captação de recursos para projetos sociais e culturais.

Paula André [paula.andre@iscte.pt]

DINÂMIA'CET-IUL - ISCTE - IUL – Instituto Universitário de Lisboa

É Doutorada em Arquitectura e Urbanismo pelo ISCTE-IUL e Mestre em História da Arte pela FCSH-UNL. Professora do Departamento de Arquitectura e Urbanismo do ISCTE-IUL, docente no Mestrado Integrado em Arquitectura, no Doutoramento em Arquitectura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos, e no Mestrado em Empreendedorismo e Estudos da Cultura. Investigadora do Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território - DINÂMIA'CET-IUL, onde coordena a Linha Temática "Imagens das Realizações Materiais" do Projecto FCT "Fotografia Impressa. Imagem e Propaganda em Portugal (1934-1974)" – PTDC/CPC-HAT/4533/2014. Investigadora colaboradora do Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora - CHAIA-UE, onde integra a coordenação do Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património, artes. Publicações: no Brasil, na Argentina, em Inglaterra, Espanha e em Portugal.

Membro: do Cluster "Photography and Film Studies", do IHA da FCSH-UNL; do Portuguese Network of Urban Morphology – PNUM; da Associação Portuguesa de Historiadores da Arte – APHA; do International Council on Monuments and Sites – ICOMOS – Portugal. Áreas de Investigação: Teoria e História da Arquitectura e do Urbanismo; Dinâmicas Urbanas e Políticas da Cidade (Lisboa); História da Arte, e Cultura Visual; Fotografia, Imagem e Propaganda; Património e *Digital Humanities*.

Paulo Simões Rodrigues [psr@uevora.pt]

CHAIA – Universidade de Évora

É doutorado em História da Arte, professor auxiliar do departamento de História da Universidade de Évora e diretor do CHAIA - Centro de História da Arte e Investigação Artística da mesma universidade. É também diretor do programa de doutoramento FCT Rede HERITAS - Estudos de Património e membro da cátedra UNESCO Forum Universidad y Patrimonio, com sede na Universidade de Valencia (Espanha). As suas principais áreas de investigação científica: História e Teoria da Arte dos séculos XIX e XX, Historiografia da Arte, História da Arquitectura e do Urbanismo (séculos XIX e XX), História e Teoria do Património. É membro da direcção da revista *MIDAS - Museus e Estudos Interdisciplinares* (Universidades de Évora, Nova de Lisboa, de Coimbra e do Porto).

CHAIA/UÉ - DINÂMIA' CET-IUL

LABORATÓRIO COLABORATIVO.
Dinâmicas urbanas, património e artes.
I Seminário de investigação, ensino e difusão.

